



GAZETTE
ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE



PARIS

TYOGRAPHIE GEORGES CHAMEROT

19, RUE DES SAINTS-PÈRES, 19

GAZETTE

ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

PUBLIÉ PAR LES SOINS DE

J. DE WITTE
Membre de l'Institut

ET

FRANÇOIS LENORMANT
Professeur d'archéologie près la Bibliothèque Nationale.

DEUXIÈME ANNÉE
1876

PARIS
A. LÉVY, ÉDITEUR
13, RUE DE LA FAYETTE

Londres, Dulau and Cᵒ, Soho square. — **Leipzig**, Twietmeyer.
Bruxelles, A. Decq. — **La Haye**, Belinfante frères. — **Saint-Pétersbourg**, Issakof.
Rome, Bocca. — **Milan**, Dumolard. — **Naples**, Dufresne.
Madrid, Bailly-Baillière. — **Barcelone**, Verdaguer. — **New-York**, Christern.



GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE

RECUEIL DE MONUMENTS

POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE ET A L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

TÊTE DE JUNON REINE.

BRONZE DU MUSÉE DE LYON.

(PLANCHE 1.)

Au mois de novembre 1859, le nommé Pierre Favier, cultivateur à la Villette-Serpaize près Vienne (Isère), en labourant une pièce de terre qu'il tenait à ferme de M. Chazel, propriétaire et domicilié à Saint-Symphorien-d'Ozon (même département), trouva à quarante centimètres de profondeur environ, et soigneusement encaissée entre quelques grandes briques romaines, une tête diadémée en bronze antique (1). Le régisseur de la propriété dans laquelle avait lieu cette importante trouvaille, n'y ayant attaché aucune importance et l'ayant abandonnée, le sieur Favier apporta ce bronze à Lyon et je fus assez heureux pour pouvoir en assurer immédiatement l'acquisition pour notre musée.

Au premier coup d'œil et malgré la quantité de graviers qui y étaient adhérents, je n'avais pas hésité à y reconnaître la tête d'une Junon; la beauté du caractère et la perfection des formes ne m'avaient point échappé. Aussi, je ne voulus m'en rapporter à personne pour son nettoyage.

Outre les rugosités produites par l'oxyde sur le front, le cou et principalement sur les joues, ce beau morceau de la statuaire antique

(1) Sur cet admirable morceau et sa découverte, voy. encore Martin-Daussigny, *Bullet. de l'Instit. arch.*, 1860, p. 260; Allmer, *Journal de Vienne*, 4 mars 1860; Herzog, *Gallia Narbonensis provincia romana*, n° 513; Allmer, *Inscriptions antiques de Vienne*, t. II, p. 270, n° 180; Atlas, n° 244-50 (figure très-insuffisante).

avait souffert deux mutilations. Une partie du crâne avait été enfoncée dans une longueur de cinq à six centimètres, et, ce qui était plus regrettable, le côté droit du diadème brisé sur une étendue de dix centimètres, en altérant un côté de l'inscription.

Dépouillé de toutes les aspérités produites par l'oxydation et débarrassé de la multitude de graviers qui y adhéraient de toutes parts, ce précieux bronze fut enduit d'un encaustique incolore pour lui enlever cette teinte terreuse provenant de son enfouissement pendant tant de siècles, et, alors seulement, reparut sa véritable couleur, cette patine antique que le temps lui avait donnée et qu'il importait de conserver.

Je pus relever exactement l'inscription gravée sur le diadème, et venant ajouter encore à l'intérêt que devait inspirer une aussi importante découverte. La mutilation d'une partie du diadème avait altéré, comme je l'ai dit plus haut, un des mots de l'inscription, et c'était précisément le plus important, le nom du donateur de la statue. Néanmoins la partie inférieure de chaque lettre de ce nom subsistant et se distinguant parfaitement, le nom du personnage fut aisément rétabli.

Je donne ici le fac-simile de l'inscription :

L · LILVUIVUSEXF · LAENA · Q · COL ANEN

que l'on peut lire ainsi :

Lucius Lilugius Sexti filius Laena quaestor coloniae Aniensis.

Les restes du nom de Lilugius sont encore assez visibles pour faire cesser toute incertitude, et mon interprétation n'a été combattue par aucun épigraphiste. Cependant je dois avouer que je ne me souviens pas d'avoir vu ce nom de Lilugius dans aucune inscription ; mais combien y en a-t-il que je ne connais pas !

Cette inscription présentait une difficulté sérieuse, par le mot *anen* qui la termine : était-ce le nom de la colonie? Non, aucune ne porte cette dénomination. Était-ce un nom de tribu ? Mais dans les inscriptions le nom de la tribu se place invariablement après la filiation et avant le surnom.

Cette difficulté fut résolue par le grand maître en épigraphie,

M. Léon Renier, qui reconnut que le mot *anen* n'était que l'abréviation du mot *Aniensis*, nom d'une des trente-cinq tribus romaines sous les empereurs, et que ce nom de la tribu à laquelle appartenait Lilugius, ayant été oublié par le sculpteur, celui-ci l'avait ajouté après coup en omettant d'allonger le dernier trait de la lettre N pour figurer la lettre I, ce qui se pratiquait quelquefois.

Afin de me rendre compte de ce fait, j'examinai attentivement l'inscription, et, prenant au compas sa mesure à partir du commencement jusqu'au milieu du diadème, je la reportai sur l'autre côté ; le compas s'arrêtant sur la fin du mot *col* abrégé, il fut visible que le mot *anen* était entièrement en dehors de cette autre moitié. Ceci prouve d'une manière irrécusable que le mot *anen* avait été omis, puis ajouté après, ainsi que l'avait pressenti l'illustre savant.

Ce fut donc à la colonie de Vienne que le questeur Lucius Lilugius, fils de Sextus, de la tribu Aniensis, fit don de cette statue.

Placée dans notre galerie des antiques, la tête de Junon fut aussitôt l'objet de l'admiration générale. Le bruit de cette importante découverte se répandit, et le propriétaire du terrain dans lequel la tête avait été trouvée vint en revendiquer la possession. Mais l'acquisition avait été entourée de trop de précautions, et la renonciation du régisseur fondé de pouvoirs trop bien constatée, pour que la vente pût être annulée. L'auteur de cette revendication le reconnut, renonça par écrit à toute prétention, et le musée de Lyon demeura paisible possesseur de ce chef-d'œuvre.

Les recherches les plus minutieuses furent faites sur le lieu de la découverte, mais elles furent infructueuses. D'ailleurs les précautions que les dépositaires de cette tête avaient prises, en l'entourant de briques pour la garantir, jusqu'à ce qu'ils pussent venir la reprendre, démontraient assez qu'elle avait été apportée de loin, lorsque la statue avait été brisée, et que les fragments dispersés avaient été enlevés avec d'autant plus de soin que cette statue étant plaquée d'argent (1) avait paru d'une valeur matérielle considérable à ceux qui avaient sauvé la

(1) Une de nos figurines du musée de Lyon, mais dont la tête manque, offre également cette particularité, non-seulement dans les chairs, mais aussi dans les draperies.

tête, lors de la destruction des monuments du paganisme sous Théodose.

Il est à regretter que ceux qui ont enfoui cette magnifique tête dans le champ où elle a été trouvée, n'aient pu faire ce qu'ont pu exécuter ceux qui ont sauvé la partie supérieure de la statue du *procurator* impérial C. Julius Pacatianus (1), dont le buste et l'inscription du piédestal ont été trouvés réunis dernièrement à Vienne, dans le jardin de Mme Ve Pététin, qui les a donnés généreusement au musée de cette ville. L'inscription, quoique brisée en un nombre infini de morceaux, a pu être reconstituée par le conservateur, M. Leblanc. Celle du piédestal de notre Junon aurait été bien précieuse, car elle nous aurait sans doute appris quelque chose d'intéressant sur le questeur Lilugius.

Excepté les deux mutilations dont j'ai parlé, notre tête de Junon est bien conservée, la face est intacte ; il est vrai que les yeux sont vides, ayant perdu l'émail qui les remplissait.

Le placage d'argent qui recouvrait ce bronze magnifique a laissé de nombreuses traces, principalement dans la chevelure et autour de l'œil droit. Dans les lettres de l'inscription, il a conservé le brillant métallique ; partout ailleurs il a passé à l'état de sulfure et est devenu entièrement noir.

D'une proportion un peu plus grande que nature, les cheveux ondulés, relevés et retenus par son diadème dont les treize pointes, bordées d'un filet en relief qui entoure le diadème, sont ornées de perles de bronze, cette superbe tête, œuvre d'un artiste grec, est surtout remarquable par un air de majesté et de dignité calme qui sied bien à la reine de l'Olympe. Sa beauté sévère diffère totalement de celle qu'on admire dans la mère de l'Amour, elle ne parle point aux sens, elle impose. Placée à l'Exposition de 1867 à Paris, elle a excité l'admiration des artistes et archéologues de toute l'Europe et peut être considérée comme un des objets les plus précieux que possède notre galerie lyonnaise des antiques.

E.-C. MARTIN-DAUSSIGNY,
Directeur des Musées de Lyon.

(1) Allmer, *Inscriptions de Vienne*, Atlas, nos 235-17.

L'APOLLON D'ENTRAINS.

(PLANCHE 2.)

Dans la deuxième livraison de la *Gazette archéologique* de 1875 (p. 37), à propos de la figure de bronze d'Apollon, découverte dans les fouilles du Vieil-Évreux et conservée au musée d'Évreux, M. F. Lenormant a fait remarquer que les images de ce dieu paraissaient avoir tenu un rang important parmi les sujets favoris des artistes de l'école gallo-grecque. L'extension de son culte chez nos pères en donne la raison. Sans placer l'Apollon d'Entrains au nombre des œuvres produites par cette école, il faut le signaler comme une des représentations les plus intéressantes de ce dieu sorties jusqu'ici du sol de la Gaule. Les dimensions colossales et la pose de cette statue la recommandent particulièrement à l'attention; le lieu lui-même de la trouvaille est situé au nord-est de la Loire, dans une région où il est rare de découvrir des morceaux de sculpture antique de cette importance (1).

Le monument dont j'ai donné, dans la *Revue archéologique* (2), une description prise *de visu* au mois de novembre dernier, appartient à

(1) Le Musée du Louvre a acquis en 1852 une grande figure de la Fortune, en bronze, découverte à Sain-puits (Yonne), village très-voisin d'Entrains. Cette figure, d'un assez bon style, a été entièrement recouverte dans l'antiquité de plaques d'argent, fixées sans doute au marteau de bois; c'est un curieux spécimen de l'industrie des anciens (A. de Longpérier, *Notice des bronzes du Louvre*, n° 478). M. de Longpérier, dans une note insérée au Bulletin de la Société des Antiquaires (1859, p. 98, *Statues de divinités avec ornements ajoutés après coup*), a cité plusieurs exemples de faits analogues. La plus petite des deux statuettes en bronze du Jupiter gaulois découvertes à Vienne, il y a quelques années, présente des traces évidentes d'un semblable revêtement, mais cette opération n'a altéré en aucune manière la beauté des formes et a laissé toute leur finesse aux traits et aux draperies.

(2) N° de janvier 1876, p. 37. Cette statue a été découverte au mois de septembre 1875, dans un marais situé à l'extrémité du cimetière d'Entrains (Nièvre), localité marquée par des vestiges assez nombreux d'antiquités et dont tous les débris épigraphiques sont groupés dans l'article de la *Revue archéologique*. Exécutée dans une pierre calcaire blanche qui paraît provenir de Chevigny, près d'Entrains, elle est de proportion colossale. Bien que la partie inférieure manque, elle a, dans l'état actuel, 2m,65 de hauteur. Il y a quelque chose de lourd dans la façon dont certains détails sont traités, et l'ensemble offre bien des parties choquantes; on sent cependant que la pierre a été taillée par une main exercée. C'est l'art romain tel que le comprenaient nos ancêtres du nord et du centre de la Gaule.

M. le comte d'Hunolstein, propriétaire du château de Réveillon. Il y a peu de jours, M. Delimoges, qui conserve actuellement la statue, a eu l'obligeance de m'adresser le dessin gravé sur la planche 2. Ce dessin rend assez bien l'aspect général de la sculpture, mais, en l'exécutant, on n'a pas tenu compte de certains petits fragments dont plusieurs retrouvaient facilement leur place : on s'est contenté de reproduire les deux morceaux les plus importants en les juxtaposant ; la fracture passe un peu au-dessous de la taille du dieu et coupe le pied de la cithare. Cette omission empêche de constater l'existence du dossier du trône dont il reste tout le côté droit. On a oublié également de tracer sur la poitrine le baudrier supportant le carquois ; je l'ai cependant retrouvé sur la pierre, usée, il est vrai. En revanche, le dessin permet d'apercevoir derrière l'épaule un arc que j'avais négligé de signaler. Les yeux sont indiqués d'une façon trop accentuée ; le visage usé et martelé n'a pas conservé, si mes souvenirs sont exacts, la netteté que le dessin lui donne ; enfin le dieu porte au cou une entaille assez profonde produite par une scie dont le travail, heureusement, a été interrompu ; le pied de la cithare est décoré d'un griffon et non pas d'un Pégase. A part ces observations, le dessin est exact.

La main droite n'a pas été retrouvée. J'ai dit, dans ma description, qu'elle devait tenir le *plectrum*, et j'ai commis, je crois, une erreur. La statue de Naples, provenant de la collection Farnèse, qui représente le dieu assis tenant la lyre et le plectrum, a été entièrement restaurée par le sculpteur italien Albaccini (1) : on ne peut donc pas prendre en considération les attributs qui lui ont été donnés. Je crois que, dans la statue d'Entrains, la main tenait plutôt une patère pour indiquer que le dieu acceptait les offrandes faites dans son temple.

Les images les plus fréquentes d'Apollon assis, tracées sur les vases peints, nous le montrent tenant la lyre et la patère, surtout quand il est accompagné d'Artémis. La déesse offre alors à boire à son frère et remplit le même rôle que Nicé près de Jupiter (2). On le trouve

(1) *Real Museo Borbonico*, III, pl. VIII.

(2) Apollon assis, et Diane assise, ont été aussi représentés dans l'antiquité grecque avec les caractères de deux amants, notamment sur un miroir du musée Campana. Sur ces rapports amoureux, voir : Em. Braun, *Apolline e Diana*, dans *Monumenti ed Annali dell' Ist. arch.*, 1855, p. 20, pl. III.

également seul avec le même attribut : c'est ainsi qu'on peut le voir au fond d'une cylix de l'ancienne collection du comte de Laborde. Il est assis devant l'autel de Delphes, tenant la lyre de la main gauche et une patère dans la main droite avancée (1). Dans le bas-relief votif découvert à Golgos, Apollon est représenté de la même façon (2). Ces exemples empruntés à des monuments grecs pourraient ne pas sembler concluants, puisqu'il s'agit d'une statue exécutée certainement en Gaule à l'époque de la domination romaine ; mais les types adoptés chez les Grecs se conservèrent chez les Latins, de même que l'exportation ne fit point perdre aux différentes divinités les vertus qui leur étaient attribuées dans leur patrie. La façon négligée dont la main gauche est passée au-dessus des cordes de la cithare, me semble être une confirmation de mon hypothèse : elle indique que le dieu ne jouait pas de son instrument ; il est donc probable qu'il ne tenait pas le plectrum.

On sait, par un important passage de César, que, parmi les divinités de la Gaule, Apollon occupait la seconde place après Mercure et qu'il était spécialement invoqué contre les maladies. *Apollinem morbos depellere* (3). Une phrase du *Panégyrique de Constantin Auguste* par Eumène, mise en lumière par M. Alfred Maury (4), prouve que ce dieu avait un temple à Autun, dans lequel il était adoré. Or Autun est peu éloigné d'Entrains, et les deux villes d'*Augustodunum* et d'*Intaranum* étaient, à l'époque romaine, en communication directe. J'ai dit dans mon premier article la raison qui me poussait à voir dans la statue en question (5) la figure d'Apollon Borvon dont le caractère médical,

(1) Lenormant et J. de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, t. II, p. 17.

(2) A. Dumont, *Rev. arch.*, nouv. série, 1873, XXV, p. 159.

(3) *De bello Gallico*, VI, 17.

(4) Alfred Maury, *De l'Apollon gaulois* (dans *Rev. arch.*, nouv. série, I, p. 58).

(5) M. Jullien, artiste peintre, qui a vu la statue au moment de la découverte, a pu constater qu'il existait des traces très-apparentes de constructions dans l'endroit où elle se trouvait. Il m'a communiqué, avec ce renseignement, plusieurs objets trouvés à Entrains, parmi lesquels j'ai remarqué deux poids antiques, en bronze, tous deux de forme arrondie, à deux faces planes jadis garnies d'inscriptions incrustées en argent. Le premier porte en creux sur la face supérieure le chiffre II ; la face inférieure, qui portait des caractères, a été entièrement grattée ; il pèse 645 grammes. Le second porte le chiffre I ; de l'autre côté on distingue la lettre M ; il pèse 317 grammes. Le poids du second est donc inférieur de 5 grammes 50 au poids de la moitié du premier.

comme divinité des eaux, a été établi par plusieurs inscriptions. La déesse *Damona* qui l'accompagne dans quelques textes paraît avoir été assimilée à Diane par les Gallo-Romains, comme *Sirona* dans son association avec Apollon Grannus.

Ant. HÉRON DE VILLEFOSSE.

HERCULE ET LES OISEAUX DE STYMPHALE.

(Planche 3.)

Si les artistes anciens ont représenté quelquefois le sixième des douze travaux d'Hercule, la lutte contre les oiseaux stymphalides, les céramographes paraissent avoir rarement traité ce sujet.

Ces oiseaux malfaisants habitaient dans les marécages et les bois touffus aux environs de la ville de Stymphale, en Arcadie. C'étaient des oiseaux aquatiques (πλωάδες, πλωΐδες) (1); ils détruisaient tout et s'attaquaient même aux hommes, se nourrissant de leur chair (ἀνδροφάγοι). Pausanias (2) entre dans de longs détails pour en donner la description. Ils ressemblaient aux grues et aux ibis. Derrière le temple d'Artémis, à Stymphale, le Périégète les vit représentés sous la forme de jeunes filles avec des pattes d'oiseau.

D'après Pisandre de Camiros (3), Hercule les fit sortir des marécages en agitant des crotales d'airain; il en tua une partie, les autres s'enfuirent et s'envolèrent vers l'île d'Arétias, dans le Pont Euxin, où les Argonautes les rencontrèrent (4).

Ces oiseaux redoutables et malfaisants se confondaient avec les Sirènes et avec les Harpyies (5).

La rare représentation reproduite dans la planche 3 est peinte sur

(1) Apoll. Rhod., *Argon.*, II, 1053.
(2) VIII, 22, 4 et 5.
(3) Ap. Pausan., *l. c.* Cf. Apollod. II, 5, 6.
(4) Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Argon.*, II, 1054.
(5) Voy. Voss, *Myth. Briefe*, I, 31 et 32; Zoëga, *Bassiril.*, t. II, p. 68 et suiv.; *Élite des mon. céramograph.*, t. I, p. 236 et 237. Un des mythographes du Vatican (I, *Fab.* 111) dit formellement : *Tres Harpyias seu Stymphalides.*

une amphore à figures noires du Musée Britannique (1). *Hercule*, vêtu d'une tunique courte et de la peau de lion, combat les oiseaux au moyen d'une fronde (σφενδόνη, *funda*). Un carquois est suspendu sur son dos. Les oiseaux qui volent dans tous les sens, effrayés de l'attaque du héros, sont au nombre de seize ; leur plumage est varié et distingué par diverses couleurs.

Le revers de cette amphore montre deux Satyres et deux Ménades.

Je connais une seconde représentation à peu près semblable, tracée sur une amphore plus grande, également à figures noires, de la collection Panckoucke, aujourd'hui au Musée de Boulogne-sur-Mer. Hercule y combat de même les oiseaux de Stymphale avec une fronde, mais les oiseaux ne sont qu'au nombre de douze. Le revers représente le combat d'Hercule contre le lion, en présence de Minerve et d'Iolas.

Gerhard (2) a publié un petit aryballe à figures noires de la collection Candelori, aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich (3). On y voit Hercule perçant d'un dard un des Stymphalides. Un homme, de petite taille, sans doute Iolas, attaque un autre oiseau aussi au moyen d'un javelot ou d'un dard, tandis que deux autres oiseaux voltigent autour d'eux. On connaît encore une amphore à figures noires de la collection de Canino, citée par Gerhard (4) et qui montre le même fait mythologique. Dans le recueil de Tischbein (5) on trouve une peinture à figures rouges, qui montre Hercule combattant contre trois Stymphalides. Enfin, il y a des peintures de vases, où Hercule, sous la forme d'un nain, lutte contre d'énormes oiseaux (6).

La destruction des Stymphalides figurait dans les sculptures du temple de Jupiter à Olympie (7) ; ce travail d'Hercule se voit aussi sur plusieurs sarcophages romains (8), sur la célèbre coupe Albani (9),

(1) *Catal. of vases in British Museum*, n° 590.

(2) *Vasenbilder*, t. II, pl. cv et cvi.

(3) Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensamml.*, n° 1111.

(4) *Rapp. volc.*, n°s 191 et 363, dans les *Ann. de l'Inst. arch.*, 1831, t. III, p. 134 et 150.

(5) II, pl. xviii, éd. de Florence, et t. II, pl. xlii, éd. de Paris ; Millin, *Galer. myth.*, cxxiii, 442.

(6) Millin, *Vases peints*, t. I, pl. lxiii, et *Galer. myth.*, cxx, 441 ; *Cat. Durand*, n° 278.

(7) Pausan., V, 10, 2.

(8) Visconti, *Mus. P. Clem.*, t. IV, pl. xl et xlii ; *Gal. Giustin.*, t. II, pl. cxxxv.

(9) Winckelmann, *Mon. ined.*, 65 ; Zoëga, *Bassiril.*, t. II, pl. lxii ; Millin, *Galer. myth.*, cxiii, 434. Cf. aussi le bas-relief du Musée Borgia au Musée de Naples. Millin, *Galer. mythol.*, cxcii, 463. Quelques autres monuments sont cités dans les *Ann. de l'Inst. arch.*, 1844, t. XVI, p. 170, note. Cf. aussi *Élite des mon. céramogr.*, t. I, p. 236 et 237.

sur la base du groupe de bronze du Musée de Naples, qui montre Hercule enfant en lutte avec les serpents (1), dans une peinture d'Herculanum (2), sur une lampe de terre cuite, encore inédite, de la collection Blacas, sur quelques pierres gravées (3) et sur un certain nombre de monnaies, par exemple sur celles de Stymphale (4), de Lamia (5), de Nicée de Bithynie (6), de Périnthe de Thrace (7), d'Alexandrie d'Égypte (8), peut-être de Baris de Pisidie (9), au revers d'un aureus de Postume (10), etc.

Sur p resque tous les monuments, les oiseaux ne sont qu'au nombre de deux ou de trois. Hercule les combat soit avec la massue, soit, et bien plus souvent, avec l'arc. La multitude d'oiseaux qu'offre notre peinture ne se retrouve de la même manière que dans celle qui a été décrite plus haut pour servir de comparaison. On pourrait peut-être expliquer ce nombre indéterminé d'oiseaux en pensant à l'hydre de Lerne dont les têtes renaissaient et se multipliaient à mesure qu'Hercule les abattait. Dans les textes anciens, il n'est jamais fait mention de la fronde au moyen de laquelle le héros extermine ici les redoutables oiseaux qui inquiétaient les habitants de Stymphale.

J. DE WITTE.

ARTÉMIS NANÆA.

(PLANCHES 4, 5 et 6.)

Le Musée du Louvre a fait, il y a une dizaine d'années, l'acquisition de la collection formée par M. Delaporte, lorsqu'il était consul général à Bagdad. Exposée dans une des armoires de la salle asiatique de l'ancien Musée Napoléon III, cette collection est surtout remarquable par une riche série de statuettes d'albâtre ou de terre

(1) *Mus. Borb.*, t. I, pl. VIII et IX.

(2) *Pitt. d'Ercolano*, t. V, pl. XXIV.

(3) Gori, *Mus. Florent.*, t. II, pl. XXXVIII, 1; Millin, *Galer. myth.*, CXX, 440; Winckelmann, *Cat. de Stosch*, class. II, nos 1717-1720.

(4) Eckhel, *Doct. num.*, II, p. 207; Mionnet, II, p. 254, no 62.

(5) Mionnet, II, p. 13, no 97, et III, Supplém., p. 286, no 251.

(6) Mionnet, V, Suppl., p. 121, no 671.

(7) Mionnet, I, p. 412, no 326.

(8) Au revers d'Antonin le Pieux. Mionnet, VI, p. 250, no 1704.

(9) Mionnet, VII, Suppl., p. 111, no 131. La description de cette médaille est donnée d'après Sestini (*Descrizione delle medaglie ant. del Museo Hederv.*, t. II, p. 368, pl. XXII, 5), qui peut bien s'être trompé.

(10) *Revue numism.*, 1844, pl. VIII, no 6.

cuite représentant des divinités féminines, recueillies dans des sépultures de l'époque gréco-parthe en Chaldée, particulièrement à Warkah, l'Ourouk des textes cunéiformes, l'Érech de la Bible, l'Orchoé de Strabon, la grande nécropole de cette région depuis les âges les plus reculés de l'Ancien Empire de Chaldée.

Ces statuettes de déesses appartiennent toutes à trois types. Le plus important et le plus multiplié montre une figure de femme debout, entièrement nue, parée seulement de quelques bijoux, la tête surmontée d'un croissant. Notre planche 4 en reproduit, dans les dimensions de l'original, l'exemplaire le plus soigné de travail et le mieux conservé. La figurine est d'un bel albâtre transparent, d'un ton très-blanc. Trois grenats sont enchâssés dans cette matière, aux deux yeux et au nombril. Les deux bras, comme dans toutes les autres statuettes analogues de la même collection, sont rapportés et mobiles (νευρόσπαστα), le collier plat et les larges pendants des oreilles sont en or. La chevelure et le croissant qui la domine, au lieu d'être pris dans le morceau d'albâtre, sont ajoutés et modelés dans une sorte de mastic ou de pâte : c'est une particularité qui se reproduit dans le plus grand nombre de ces monuments. La couleur qui revêtait originairement les cheveux a disparu ; toutes les fois qu'elle est conservée dans les figurines du même genre, elle est noire, et quelquefois on a obtenu cette couleur en incorporant de l'asphalte au mastic. Enfin le croissant est entièrement doré. Ce croissant est quelquefois supprimé, mais dans ce cas, presque toujours la coiffure, disposée en deux grosses touffes imitant des *cornes*, en rappelle la forme. Cet attribut est donc essentiel à la caractéristique de la déesse.

Bien qu'exécutée sous une influence grecque dont elle porte l'empreinte manifeste, cette statuette, aussi bien que les autres du même type, représente certainement une déesse asiatique et tout indigène, d'après des données conformes à une antique tradition nationale, simplement hellénisée. Par sa nudité, qui la rattache au principe féminin envisagé comme lascif et fécond, elle se rapproche de Vénus. L'attribut du croissant révèle en même temps chez elle un aspect lunaire qui a dû conduire les Grecs à la comparer à Séléné ou à Artémis. On ne saurait donc hésiter à reconnaître en elle la *Nanæa* (1) qui est précisément représentée comme la grande divinité féminine de la Chaldée et de l'Élymaïs, à l'époque des Séleucides et des Parthes, et dont on fait une forme d'Artémis (2) ; et cela d'autant plus qu'il y a un rapprochement évident et une parenté de nom à constater entre Nanæa et Anaïtis, cette dernière identifiée à l'Aphrodite céleste (3).

On pourrait s'en tenir à ce résultat, fourni par l'étude des seules sources classiques, et qui suffit à déterminer le nom par lequel doit être désignée la déesse re-

(1) II Maccab., I, 13 et 15.
(2) Joseph., *Ant. jud.*, XII, 9, 1.
(3) Beros. ap. Agath., *De reb. Justin.*, II, p. 62, éd. de Paris ; ap. Clem. Alex., *Protrept.*, I, 3.

présentée dans les figurines de la Chaldée gréco-parthe, conformes au type de la planche 4. Mais l'examen des sources orientales, et en particulier des documents cunéiformes, permet d'aller bien plus loin, d'éclaircir complétement la véritable nature de cette déesse, de ses conceptions et de ses attributs.

En effet, *Nana* est une antique divinité chaldéo-babylonienne, mentionnée fréquemment dans les textes cunéiformes sous ce nom même (1), dont les Grecs n'ont fait qu'helléniser la désinence en l'écrivant Ναναία. C'est la déesse spéciale de la ville d'Érech (2), et Nabuchodorossor, dans une inscription, l'appelle « la Mère d'Érech, la Dame d'Érech », *um Uruk, belit Uruk* (3). Dans cette ville, sa résidence et le siége de son culte est le grand temple désigné par le nom accadien de *È Anna* ou *È khili Anna*, « la demeure d'Anna » ou « la demeure de la splendeur d'Anna (4) »; elle y est la divinité σύνναος, l'épouse du dieu qui s'appelle en accadien Anna ou Ana, en assyrien sémitique Anou, le Ἀνός de Damascius (5). *Anat*, d'où les Grecs ont fait Ἀναῖτις, est le nom sémitique de la même divinité; il est le féminin de l'assyrien Anou, comme Nana dérive de l'accadien Anna. Ce sont là les appellations correspondantes dans les idiomes des deux éléments de la population primitive de la Chaldée (6); mais plus tard le nom accadien se conserva dans la bouche du peuple sémitique devenu seul maître du terrain, comme tant d'autres appellations divines empruntées au même idiome, et l'on continua, dans les pays arrosés par le cours inférieur du Tigre et de l'Euphrate, à nommer la déesse Nana plus souvent qu'Anat. Ainsi s'explique l'identité des qualifications qui s'attachent à ces deux appellations, car Anat est aussi formellement désignée comme l'épouse d'Anou (7) et la déesse d'Érech (8).

Le culte et les deux noms de la déesse Nana-Anat, Nanæa-Anaïtis, après avoir eu pour foyer la Chaldée, et particulièrement la ville d'Érech, rayonnèrent au loin, avec l'influence de la culture chaldéo-babylonienne. Il est intéressant de suivre cette propagation dans les trois directions de l'Ouest, du Nord et de l'Est.

Le nom d'Anat entre dans la composition d'un grand nombre de noms propres de la Palestine chananéenne, avant la conquête israélite. Ainsi, dans les livres de Josué et des Juges, on trouve la mention des villes de Beth-Anath (9), Beth-

(1) Voy., entre autres passages, *Cuneif. inscr. of West As.*, t. II, pl. 59, l. 21, *e-f*, où elle est surnommée « la Dame des augures »; t. III, pl. 66, verso, l. 4, *b*, et 32, *e*.

(2) G. Smith, *Hist. of. Assurbanipal*, pl. 250; voy. Gelzer, dans la *Zeitschr. für Ægypt. Spr. und Alterthumsk.*, 1875, p. 131.

(3) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. I, pl. 65, col. 2, l. 52.

(4) G. Smith, *Assurban.*, p. 235 et 250.

(5) *De prim. princip.*, 125, p. 384, ed. Kopp.

(6) Nana est aussi très-fréquemment appelée, dans les vieilles inscriptions accadiennes, *Dingiri*, « la déesse » par excellence. Il n'y a pas de doute possible sur la synonymie, en présence des nombreux textes qui qualifient *Dingiri*, comme la déesse résidant à Érech, dans le *È Anna* (voy. ceux qui sont donnés avec une traduction interlinéaire dans mes *Études accadiennes*, II, 1).

(7) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. III, pl. 69, 1.

(8) G. Smith, *Chaldæan account of Genesis*, p. 55.

(9) Jos., XIX, 38; Jud., I, 33.

Anoth (1), Anathoth (2), puis des personnages appelés Anath (3), de même qu'une des filles du grand Ramsès portait le nom tout sémitique de Bent-Anta, « la fille d'Anath (4). » Une curieuse monnaie d'argent, frappée évidemment dans une des villes du nord de la Syrie, vers le commencement du quatrième siècle avant l'ère chrétienne, offre l'image de la déesse assise sur un lion et ayant son nom ענת écrit à côté d'elle en caractères araméens (5).

Le culte d'Anat fut un de ceux que les Égyptiens empruntèrent à la Syrie, du temps des conquêtes de la XVIIIe et de la XIXe dynastie. Ce sont les monuments de



l'Égypte qui nous fournissent ses représentations les plus antiques et les plus certaines par trois stèles de la XIXe dynastie, conservées dans les musées de Paris, de Turin et de Londres (6). La déesse y est figurée, à la fois, avec des noms différents et sous deux aspects qui répondent aux deux côtés de son rôle divin. Sous les noms de *Qedescht* (7) et de ***Ken*** (8), elle est représentée nue, vue de face, debout sur un lion

(1) *Jos.*, XV, 59.

(2) *Jos.*, XXI, 18. — Sur l'étymologie de tous ces noms géographiques, voy. Rougé, *Mém. de l'Acad. des inscr.*, nouv. sér., t. XX, 2e part., p. 181; Vogüé, *Journal asiatique*, août 1867, p. 126.

(3) *Jud.*, III, 31; V, 6.

(4) Rougé, *l. c.*, p. 182; Brugsch, *Histoire d'Égypte*, 1re édit., p. 159.

(5) *Journal asiatique*, août 1867, p. 131.

(6) Prisse, *Choix de monuments égyptiens*, planche XXXVII; Rougé, *l. c.*, p. 174 et suiv.; Vogüé, *Journal asiatique*, août 1867, p. 127.

(7) Ce nom, purement sémitique, fait de la déesse le type surnaturel des *qedeschoth* ou prostituées sacrées qui jouaient un si grand rôle dans les cultes euphratiques et syriens.

(8) Celui-ci est égyptien et a un sens par trop expressif, qu'on pourra vérifier dans les lexiques coptes au mot KOYN.

passant, avec un ou deux serpents dans la main gauche, un bouquet de lotus dans la main droite et quelquefois la lune sur la tête. Nous reproduisons ici cette image, d'après la stèle encore inédite du Louvre, à cause de son analogie avec celle de la statuette de la collection Delaporte. Sous le nom de *Anta* ou *Anata*, elle est vêtue en guerrière, casquée, armée de la lance, du bouclier et de la hache de combat. Les titres qu'elle porte sont ceux de « maîtresse du ciel et du monde, régente des dieux, fille du soleil »; et, comme le remarque M. de Vogüé, « par les attributs de sa coiffure et la nature des prières qui lui sont adressées, on lui reconnaît un caractère lunaire, infernal et guerrier. » C'est le dédoublement des deux faces de la divinité féminine qu'offre dans la religion chaldéo-assyrienne le couple d'Istar de Ninive et d'Istar d'Arbèles ou de Zarpanit et d'Istar (1), et le nom d'Anat s'y applique spécialement à l'aspect farouche et guerrier de la déesse (2). Aussi, dans l'inscription bilingue, phénicienne et grecque, de Lapithos dans l'île de Cypre, « Anat force des vivants » est rendue en grec par Ἀθηνᾶ Σώτειρα (3).

C'est surtout en Arménie et dans les pays voisins que le culte d'Anat, montant vers le Nord, avait pris un développement considérable (4). En Arménie, Anaïtis possédait autour de son temple un vaste territoire, cultivé par de nombreux esclaves de l'un et de l'autre sexe, en qualité d'hiérodules ou serfs de la déesse. Son culte y était accompagné de prostitutions sacrées pareilles à celles de Babylone (5). Agathange, secrétaire du roi Tiridate d'Arménie, le premier qui se convertit au christianisme dans le commencement du quatrième siècle, parle encore des temples d'*Anahid*, que son maître détruisit conjointement avec saint Grégoire l'Illuminateur, et montre la même déesse adorée dans d'autres localités arméniennes sous le nom de *Nana* (6). Ainsi les deux appellations de la déesse avaient été transmises simultanément à l'Arménie, tandis qu'en Syrie, comme il était naturel, nous n'avons rencontré que le nom sémitique Anat. Celui de Nana, d'origine accadienne, se communiqua même de proche en proche jusqu'en Phrygie, où certaines légendes désignent Nanna comme mère d'Atys (7).

En effet, de l'Arménie, le culte d'Anaïtis était venu prendre racine sur plusieurs points de l'Asie-Mineure, particulièrement à Comana de Cappadoce (8). La déesse

(1) Voy. mon *Commentaire des fragments cosmogoniques de Bérose*, p. 117.

(2) Ceci est encore confirmé par différents passages de textes égyptiens : voy. Vogüé, *Journal asiatique*, août 1867, p. 156.

(3) *Ibid.*, p. 120 et suiv.

(4) De Hammer, *Fundgruben des Orients*, t. IV, 3ᵉ part., p. 340 et suiv.; *Wiener Jahrb. der Literatur*, t. VIII, p. 370 et suiv.; t. X, p. 210 et suiv.; Creuzer, *Symbolik*, t. IV, c. III, § 4; Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. II, p. 952-962.

(5) Strab., XI, p. 532; Plin., *Hist. nat.*, XXXIII, 4, 24.

(6) Arneth, *Wiener Jahrb. d. Liter.*, t. LXXX, p. 227; Guigniaut, *Relig. de l'antiq.*, t. II, p. 958

(7) Arnob., *Adv. gent.*, V, 6; voy. Maury, *Histoire des religions de la Grèce*, t. I, p. 96.

(8) Strab., XII, p. 535 et 557; cf. Heyne, *De sacerdotio Comanensi*, dans les *Nov. comment. Societ. scient. Gotting.*, t. XVI, p. 117 et suiv.

avait dans cette ville un temple avec des terres considérables, et plus de six mille hiérodules qui les cultivaient au profit du prêtre. Celui-ci tenait le rang immédiatement après le roi et exerçait un pouvoir politique considérable. Quelques-uns des Grecs assimilaient l'Anaïtis soit à Cybèle, soit à Séléné ; mais l'aspect farouche et guerrier dominait chez elle comme chez l'*Anata* que nous ont offerte les monuments égyptiens, car on la confondait surtout avec Athéné, avec l'Artémis Taurique et avec Enyo ou Bellone ; ce dernier rapprochement est celui de Strabon. Cependant, par suite des « contrastes de pureté et d'impureté, d'énergie belliqueuse et de volupté sans frein » qui frappaient M. Guigniaut dans son caractère et que nous retrouvons chez toutes les déesses de l'Asie, la divinité guerrière de Comana était honorée d'un culte orgiastique aussi immoral que celui qu'on rendait à l'Anaïtis d'Arménie.

Comana du Pont était comme une sorte de succursale de celle de la Cappadoce, et l'on y adorait la même divinité, avec des institutions et des cérémonies toutes semblables. Ici se retrouvent et le prêtre immédiatement au-dessous du roi, et les esclaves attachés au temple, et les orgies sacrées célébrées par des troupes de fanatiques pareils à ceux de la Grande Mère de Phrygie, et tous les ans deux fois une procession où le prêtre portait le diadème (1). Il en était de même à Zéla, également ville du Pont (2). Et dans cette dernière ville, par une circonstance très-curieuse, le personnage d'Anat, parvenu au dernier terme de sa propagation vers le nord-ouest, se montrait plus conforme que partout ailleurs à son origine chaldéo-babylonienne. En effet, Strabon dit qu'elle y était associée à un dieu Ἀνάδατος, dans lequel il est impossible de méconnaître une forme de Anou.

C'est en Arménie, ou bien en Médie, où Anaïtis paraît avoir trouvé place à côté de Mithra dans le système religieux du Magisme (3), que le roi de Perse Artaxerxe Mnémon puisa le culte de cette déesse, qu'il établit officiellement dans tout son empire (4). Bérose (5) assimilait à Aphrodite l'Anaïtis d'Artaxerxe Mnémon : c'est indiquer clairement que l'effigie que ce roi en avait offerte aux adorations publiques à Babylone, à Suse, à Ecbatane, à Persépolis, à Damas, à Sardes et en Bactriane, rentrait dans la donnée des représentations sans voiles. J'ai fait ressortir ailleurs (6), à la suite des auteurs de l'*Élite des monuments céramographiques* (7), la curieuse coïncidence de date qui existe entre le décret d'Artaxerxe et l'exécution de l'Aphrodite de Praxitèle pour les habitants de Cnide, que le traité d'Antalcidas venait de replacer sous la domination perse, et par suite l'action indirecte que ce décret

(1) Strab., XII, p. 557.

(2) Strab., XI, p. 512, XII, p. 559.

(3) Voy. mon *Commentaire de Bérose*, p. 155-159; *la Magie chez les Chaldéens*, p. 209 et suiv.

(4) Béros. *ap.* Clem. Alex., *Protrept.*, I, 5. — Cf. la mention de la nouvelle déesse dans l'inscription cunéiforme trilingue d'Artaxerxe Mnémon à Suse : Oppert, *Expédition en Mésopotamie*, t. II, p. 194 et suiv. Le nom médique de la déesse y est *Nahiddanada*, le nom perse *Anahata*.

(5) *L. c.*; et *ap.* Agath., *De reb. Justinian.*, II, p. 62, édit. de Paris.

(6) *Commentaire de Bérose*, p. 100 et suiv.

(7) T. IV, p. 47 et suiv.

eut sur l'adoption du type de la Vénus nue chez les Hellènes. L'innovation religieuse d'Artaxerxe Mnémon eut, du reste, une influence durable sur le système, déjà profondément altéré, du mazdéisme. Une fois qu'il y eut été introduit, le personnage d'Anaïtis s'y maintint jusqu'au dernier jour de cette religion. « La brillante et pure Anâhitâ, » *ardvî çûra Anâhitâ*, la déesse de l'eau qui féconde la terre, identifiée à la terre paradisiaque, joue un rôle important dans les livres les plus récents du zoroastrisme : des hymnes spéciaux lui sont adressés. Je renverrai sur ce sujet aux écrits de Ed. Meyen (1) et surtout de Fr. Windischmann (2).

Dans le Zend-Avesta, nous ne trouvons aucune trace du nom de Nana, que nous avons vu reparaître en Arménie ; mais il faut qu'il eût été introduit en Perse et en Bactriane en même temps que celui d'Anaïtis. Car entre les divinités d'origine iranienne naturalisées dans le bassin supérieur de l'Indus, dont les monnaies de Canerkès (Kanischka) et des autres princes de la même dynastie nous offrent l'image, en même temps que Mithra et Mao, nous remarquons NANA ou NANAIA (3), et la figure de cette déesse (4), sauf qu'elle n'est pas assise sur le fabuleux martichoras, rappelle de la manière la plus frappante celle d'Anâhitâ sur la coupe d'argent sassanide du Cabinet des médailles (5), où elle est entourée d'adorateurs qui lui apportent des présents. Encore aujourd'hui, dans l'Afghanistân (6), les musulmans eux-mêmes rendent un culte à Bibi Nani, « la dame Nani », dans laquelle d'autres voient une forme de Parvâti ou Bhâvâni, l'épouse de Çiva, déesse à la fois de la fécondité et de la destruction.

Dans la Susiane ou pays d'Élam, il n'est question que de Nanæa, dont le temple était, au temps d'Antiochus Épiphane, le principal et plus fameux de la contrée. C'est, en effet, sous le nom spécial de Nana que la déesse et son culte y avaient été introduits directement de la Chaldée proprement dite, à la suite d'événements historiques que les sources assyriennes nous font aujourd'hui connaître avec précision. En 2280 av. J.-C., Koudour-Nakhounta, roi d'Élam, fit la conquête de la Chaldée et enleva du grand temple d'Érech la statue de Nana, qu'il transporta dans Suse, sa capitale, et y présenta aux adorations de son peuple (7). Quand Assourbanipal, roi d'Assyrie, prit Suse et la mit à sac, il considéra comme le principal trophée de sa victoire cette antique statue, qu'il ramena en Chaldée et réinstalla so-

(1) *De Diana Taurica et Anaitide*, Berlin, 1846.

(2) *Die Persische Anahita oder Anaitis*, Munich, 1856.

(3) Grotefend, *Die Münzen der griechischen, parthischen und indoskythischen Kœnige von Baktrien*, p. 46 et suiv. ; Lassen, *Zur Geschichte der griechischen und indoskythischen Kœnige in Baktrien, Kabul und Indien*, p. 104 ; J. Prinsep, *Journal of the Asiatic Society of Bengal*, t. III, p. 450 ; t. IV, p. 629 ; Wilson, *Ariana antiqua*, p. 362 et suiv.

(4) Wilson, pl. XI, n° 17 ; XII, n° 12.

(5) Chabouillet, *Catal. général des camées*, etc., *de la Bibliothèque impériale*, n° 2283.

(6) Masson, *Journal of the Asiat. Soc. of Bengal*, t. IV, p. 449 ; Awdall, même recueil, t. V, p. 266 et suiv. ; Wilson, ouvr. cit., p. 363.

(7) G. Smith, *Assurb.*, p. 250.

lennellement dans le temple d'Érech. Ceci se passait en 645 av. J.-C. Voici en quels termes le monarque assyrien raconte le retour de l'image de Nana dans la principale version de ses annales officielles (1) :

« La déesse Nana, qui depuis 1635 ans avait été profanée, enlevée et forcée de « résider dans Élam, le lieu qui ne lui convenait pas, proclama alors ma gloire pour « la domination de la terre, avec les dieux ses pères. Elle me confia le soin de son « retour en ces termes : « Assourbanipal, fais-moi sortir de l'Élam maudit et fais-« moi rentrer dans la Demeure d'Anou..... » Je saisis les mains de sa grande divi-« nité, et elle prit la route droite qui réjouissait son cœur pour revenir à la Demeure « d'Anou. Le 1er du mois de kisiliv, je la fis entrer à Érech, dans la Demeure de la « splendeur d'Anou, le lieu de ses délices, et je lui élevai un autel perdurable. »

Huit siècles après, saint Méliton, écrivant son Apologie pour les chrétiens adressée à Marc-Aurèle, recueillait une légende mythologique sur la captivité de la Nana de Suse, dans laquelle il est impossible de ne pas retrouver un écho de ces événements, appartenant pourtant à l'histoire, et il la racontait, suivant son habitude, sous une forme toute évhémériste :

« Les Élamites adorèrent Nani, fille du roi d'Élam. Les ennemis l'ayant faite « prisonnière, son père lui fit élever une statue et un temple à Suse, forteresse qui « est dans le pays d'Élam (2). »

Transplanté dans le pays d'Élam au milieu des circonstances qui viennent d'être indiquées, et complétement naturalisé dans cette contrée, le culte de Nana y avait gardé toutes les formes qui lui étaient propres en Chaldée, avec les idées particulières auxquelles ces formes se rattachaient, et nous les y trouvons exactement conservées au deuxième siècle avant l'ère chrétienne. Ainsi le livre des Macchabées (3) raconte que c'était pour épouser Nanæa, ὡς συνοικήσων αὐτῇ, et recevoir ensuite en dot les trésors de son temple, qu'Antiochus Épiphane s'était rendu à Suse. Et cette étrange donnée est expliquée par le titre qu'une partie des plus anciens rois chaldéens, particulièrement ceux de la cité de Karrak, prennent dans leurs inscriptions en langue accadienne, *dam Dingiri*, « époux de Nana (4). » La forme symbolique et rituelle de la prise de possession de la souveraineté était un hymen avec la déesse.

Nana, importée de Chaldée, paraît avoir été identifiée dans l'Élam avec l'antique déesse nationale de Suse, appelée Nakhounte ou Nakhounta dans les inscriptions indigènes (5), et cette assimilation tenait probablement à une parenté de conception

(1) *Ibid.*, p. 234 et suiv. ; cf. p. 240 et suiv.

(2) *Spicileg. Solesm.*, t. II, p. XLIII ; Renan, *Mémoires de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XXIII, 2e part., p. 322 et suiv.

(3) II Maccab., I, 14.

(4) Voy. mes *Études accadiennes*, II, I, p. 329 ; Gelzer, *Zeitschr. fur Ægyptische Spr. und Alterthumsk.*, 1875, p. 130.

(5) Voy. ma *Magie chez les Chaldéens*, p. 321.

originaire. La forme du nom d'Anaïtis dans le langage touranien de la Médie, *Nahidda-nada* ou *Nakhidda-nada* se rattache, en effet, philologiquement à *Nakhunta* plutôt qu'à l'Anat sémitique.

(*La suite au prochain numéro.*)

François LENORMANT.



La peinture murale antique dont nous plaçons ici le dessin a été déjà signalée dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1) en 1866, époque où elle avait été placée à l'Exposition rétrospective des Champs-Élysées par M. Delange. Nous ignorons dans quelle collection particulière elle a passé depuis. L'antiquité en est incontestable, mais la provenance inconnue. On sait seulement que c'est à Naples que M. Delange l'avait acquise de Raffaële Barone.

(1) 1re série, t. XX, p. 232; voy. encore *Chefs-d'œuvre de l'art antique*, 2e série, t. I, p. 74.

Le sujet, retracé sur un fond blanc (1), représente Bacchus jeune, accompagné de la panthère sacrée, et une coupe vers laquelle le cep de vigne auquel le dieu s'adosse semble de lui-même abaisser ses grappes. Cette dernière circonstance est nouvelle, et ne se retrouve à ma connaissance sur aucun autre monument. Le mouvement de la panthère, la façon dont elle relève sa tête, indique clairement qu'elle est avide de la liqueur qui va remplir la coupe.

C'est toujours le Bacchus du type juvénile et efféminé qu'accompagne la panthère, animal qui paraît emprunté à la symbolique du culte du Bassareus lydien (2), d'où provient aussi ce type de représentation du dieu. Quelquefois il lui présente une grappe de raisin (3) ou bien en exprime le jus dans un vase (4) pour le lui donner à boire, car cet animal est dépeint comme aimant le vin (5). On disait que Dionysos se plaisait à l'en abreuver ; que la panthère n'était pas seulement un animal ardent, bondissant comme une Ménade (6), mais que celles qui le suivaient n'étaient autres que des Ménades métamorphosées (7).

E. DE CHANOT.

Dans son bel ouvrage sur les *Inscriptions antiques de Vienne* (t. I, p. 102, n° 23 ; *Atlas*, pl. 1, n° 1), M. Allmer a reproduit l'autel octogone de marbre découvert et conservé au château de Golat, commune d'Agnin, arrondissement de Vienne, avec son intéressante dédicace *Jovi Optimo Maximo et || caeteris diis deabusque || immortalibus || pro salute Imperatorum || L. Septimi Severi et || M. Aurelii Antonini*..... (8). Il ajoute ensuite : « Des huit bustes de haut-relief qui décorent le pourtour de « l'autel d'Agnin, nous avons cru reconnaître, au-dessus de l'inscription, Jupiter « et Junon ; à droite, peut-être Mars, ensuite Neptune, puis Diane d'après un attri- « but qui semble être un arc ; à gauche, Mercure et Minerve. Le huitième buste « représente une déesse, mais nous ne savons dire laquelle. »

Ces désignations ne me paraissent point exactes. Les huit bustes de divinités de

(1) Les chairs de la figure de Bacchus sont d'un ton briqueté assez dur.

(2) Voy. F. Lenormant, dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de la librairie Hachette, fasc. 4, p. 622.

(3) *Mus. Chiaramonti*, pl. XXVII ; Lippert, *Daktylioth.*, I, 160 ; II, 139 et 140.

(4) *Mus. Borbon.*, t. III, pl. L.

(5) Lippert, I, 202 ; Wicar, *Galerie de Florence*, t. II, pl. XXXIX ; *R. Gall. di Firenze*, sér. V, pl. XXXV, n° 3 ; et sur un très-grand nombre d'autres monuments. — Bacchus fait boire sa panthère dans un scyphus : Clarac, *Mus. de sculpture*, pl. 683, n° 1605.

(6) Philostrat., *Icon.*, I, 19.

(7) Oppian., *Cyneget.*, III, v. 78 et suiv. ; IV, v. 230 et suiv.

(8) *Mém. de la Soc. des Antiquaires de France*, t. XIII, p. 117 ; Henzen, *Inscr. lat.*, n° 5654 ; Herzog, *Gall. Narbon. provinc. rom.*, n° 541.

l'autel d'Agnin doivent être en réalité désignés de la manière suivante, en partant de la face opposée à celle qui porte l'inscription :

1° *Diane-Lune* avec son arc passant derrière l'épaule droite ;

2° *Mars* cuirassé et casqué, avec la lance derrière l'épaule droite ;

3° *Mercure*, coiffé du pétase, la chlamyde sur l'épaule gauche et le caducée passant obliquement derrière le col ;

4° *Jupiter* barbu et aux longs cheveux, muni du sceptre ;

5° *Vénus* en déesse reine, entièrement drapée, avec le sceptre ; ces deux figures sont au-dessus de l'inscription ;

6° *Bacchus* jeune avec le thyrse ;

7° *Saturne* barbu, la tête voilée, caractérisé de plus par la harpé recourbée ;

8° *Apollon-Soleil*, reconnaissable à ses longs cheveux et à son arc, dont la partie supérieure se montre derrière l'épaule droite.

Ces huit figures sont parfaitement reconnaissables sur le dessin de M. Allmer, et encore plus sur le monument original, que j'ai eu l'occasion d'examiner récemment.

L'autel d'Agnin est donc à joindre à la série des monuments figurés de toute nature qui offrent l'image des divinités des sept jours de la semaine, quelquefois accompagnées d'un huitième personnage quand il s'agit de décorer un objet octogone. Mais c'est, je crois, la première fois que l'on voit Bacchus remplir ainsi la place additionnelle à côté des sept dieux planétaires de la semaine. D'ordinaire, à ma connaissance du moins, c'est à la *Fortune* que ce rôle est dévolu.

Marius BOUSSIGUES.

M. Héron de Villefosse a rappelé les observations de E. Braun sur le caractère érotique incontestable que le groupe d'Apollon et d'Artémis présente sur quelques miroirs étrusques (1). Le texte fondamental pour l'explication de ces monuments paraît avoir échappé aux recherches de Braun. Je le trouve dans les Actes de saint Théodote et des sept vierges martyres d'Ancyre (2), document rempli des renseignements les plus précieux sur la mythologie. Saint Théodote, amené devant son juge, relève dans une énergique invective les immoralités du paganisme. « Orphée « ne dit-il pas que Zeus a tué son propre père, possédé Rhéa, sa propre mère, et « flétri ensuite à son tour Perséphoné, la fille née de cet inceste ; qu'*Apollon a été « l'amant de sa propre sœur Artémis, souillée par lui à Délos, à côté de l'autel* « (καὶ Ἀπόλλων τὴν ἰδίαν ἀδελφὴν ἔσχεν Ἄρτεμιν, ἣν καὶ ἐμίανεν ἐν Δήλῳ παρὰ τῷ βωμῷ) ; qu'Arès « a été l'amant d'Aphrodite et Héphæstos celui d'Athéné ? » C'est donc aux mythes propres à la théogonie orphique qu'a été empruntée cette donnée insolite. F. L.

(1) La remarque de cette importante particularité a été faite pour la première fois par E. Braun dans sa dissertation intitulée : *Artemis Hymnia und Apollo mit dem Armband*, Rome, 1842.

(2) Ch. 24 ; à la page 124 du tome IV de la *Biblioth. graeco-latina veter. Patrum* de Galland.

L'Éditeur-gérant : A. LÉVY.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.

TÊTE D'ALEXANDRE JEUNE.

(PLANCHE 7.)

Le graveur Laguillermie a très-heureusement reproduit sur cette planche une belle tête de marbre de Paros, un peu au-dessous de la nature, exhumée il y a quelques années dans le voisinage de Smyrne, et actuellement en la possession de M. de Couris, à Odessa, après avoir passé à Paris par les mains de MM. Rollin et Feuardent. C'est une œuvre grecque remarquable, qui porte le cachet du style de l'école de Lysippe.

Dès le premier aspect, en l'examinant, on reconnaît qu'on est en présence d'un portrait individuel, quoique idéalisé par un haut accent de majesté et de noblesse. Ce portrait est celui d'un très-jeune homme, âgé de moins de vingt ans, presque encore un éphèbe. Mais ce jeune homme est un roi, dont la qualité est manifestée et caractérisée par le diadème qui ceint ses cheveux.

Au reste, les traits du visage sont bien connus, et un même nom a été attribué à cette effigie par tous les archéologues experts qui ont vu la tête en question. C'est le nom du héros vraiment supérieur à l'humanité, qui fut le missionnaire guerrier de l'hellénisme et de la civilisation dans la barbare Asie, le nom d'Alexandre de Macédoine. Le port particulier de la tête, inclinée vers l'épaule droite, qui caractérise si nettement et si exclusivement Alexandre dans toutes ses images, se retrouve dans ce marbre, aussi bien que les traits essentiels de la physionomie du héros et de la conformation de son visage. Il suffira de comparer notre planche au célèbre buste du musée du Louvre ou bien à la tête, coiffée de la peau de lion d'Héraclès, qui décore les tétradrachmes d'argent d'Alexandre le Grand, pour acquérir la conviction que l'attribution de cette effigie est exacte et qu'elle ne peut se prêter à aucune autre.

La tête possédée par M. de Couris offre pourtant quelques légères divergences avec les bustes ordinaires d'Alexandre. Mais il est facile

de voir qu'elles tiennent uniquement à une différence dans l'âge du conquérant. L'effigie pour ainsi dire classique du fils de Philippe, celle que créèrent Lysippe dans la sculpture et Apelle dans la peinture, le représente dans l'apogée de la gloire et de la puissance, après ses merveilleuses victoires, vers l'âge de trente ans. Ici la tête est celle d'un jeune homme qui n'a pas atteint sa vingtième année ; c'est Alexandre avant le Granique, avant même la prise de Thèbes et la mort de son père. A cet âge on sera peut-être surpris, au premier abord, de lui voir le front ceint du *diadema* royal. Mais, dès avant le trépas de son père, cet insigne lui appartenait légitimement. Dans sa seizième année il avait été en réalité associé à la royauté, quand Philippe, partant pour la guerre de Byzance, lui avait remis le gouvernement de la Macédoine. Certaines petites monnaies de bronze, à l'inscription ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ et aux types ordinaires de Philippe (1), appartiennent peut-être à cette période d'association.

CHRISTOS PAPAYANNAKIS.

PERSÉPHONÉ CUEILLANT LES FLEURS.

(PLANCHE 8.)

« Loin de Déméter au glaive d'or, aux fruits éclatants, Perséphoné, « jouant avec les filles de l'Océan, aux amples vêtements, et cher- « chant des fleurs dans la molle prairie, cueillait la rose, le safran, « les belles violettes, l'iris, l'hyacinthe et le narcisse, que, par les « conseils de Zeus, pour séduire la vierge charmante, la Terre, favo- « risant Polydectès, fit naître comme une merveille, surprenante à « voir pour tous, dieux immortels et hommes mortels. De sa racine « partaient cent têtes de fleurs; le vaste ciel, la terre entière et les flots « salés de la mer souriaient à son parfum. Pleine d'admiration, la « jeune déesse s'empresse de saisir des deux mains cette belle parure;

(1) Attribuées à Alexandre IV : Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, t. I, p. 575 et s.

« alors la terre s'ouvre largement dans la plaine de Nysa, et de cette « ouverture s'élance, traîné par ses chevaux immortels, le roi Poly- « degmon, fils renommé de Cronos. »

Ces vers du début de l'hymne homérique à Déméter sont le meilleur commentaire et manifestement la source où s'est inspiré l'auteur de la délicieuse terre-cuite gravée de la grandeur de l'original dans la planche 8. Conservée aujourd'hui au Cabinet des médailles de Paris, auquel il fut légué il y a quelques années par le vicomte de Janzé (1), cet échantillon exquis de la plastique ancienne provient des sépultures grecques de la Cyrénaïque, où il fut recueilli par Vattier de Bourville. Les antiquaires savent que les terres-cuites de la Cyrénaïque représentent en grande majorité des sujets attiques et paraissent — une portion considérable du moins — de fabrique athénienne. Inégales de beauté et de perfection dans l'exécution, elles peuvent dans bien des cas rivaliser avec les terres-cuites de Tanagra, si à la mode aujourd'hui, et d'une réussite plus égale, mais d'un style plus petit ; quelquefois même elles les surpassent par un heureux et bien rare mélange de grâce et de noblesse.

On en chercherait vainement une plus charmante que celle que nous publions, et cette composition si bien conçue, cette figure si heureusement balancée dans une attitude à la fois naturelle et gracieuse, ne peut manquer d'être hautement appréciée des sculpteurs. Agenouillée à terre, la fille de Déméter, dans la fleur printanière de la jeunesse, cueille gaiement la parure du champ Nyséen ; mias tout à coup elle s'arrête surprise et semble écouter un bruit inattendu, c'est celui du char de Pluton qui s'approche. Encore un instant et Perséphoné surprise sera saisie par son ravisseur. Tel est le moment du récit mythique que l'artiste a voulu exprimer, et il n'était pas possible d'y mieux réussir. Une figure analogue de Perséphoné cueillant les fleurs de Nysa ou d'Enna (2), bien inférieure

(1) Une figure bien imparfaite en a été donnée dans le *Choix de terres-cuites antiques du cabinet de Janzé*, par M. de Witte, pl. XIII, n° 2.

(2) On sait que Nysa dans l'Hélicon et Enna en Sicile ont été successivement représentées comme le théâtre de l'enlèvement de Coré. Sur toutes les variantes et les représentations du mythe, voy. l'ouvrage récent et spécial de M. Richard Fœrster, *Raub und Rückkehr der Kora*, Stuttgart, 1874.

comme art et provenant de l'Italie méridionale, se trouve dans l'intéressant atlas qui accompagne l'ouvrage si extravagant de Biardot (1).

Un sujet plastique analogue a tenté Raphaël, quoiqu'il ne l'ait jamais exécuté en peinture. Parmi les dessins du maître conservés à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, il en est un dont l'inspiration a été puisée dans les derniers chants du *Purgatoire* de Dante et qui représente Mathilde, agenouillée, cueillant les fleurs dans le Paradis terrestre. Au point de vue de l'esthétique, il y aurait un curieux parallèle à établir entre des œuvres séparées dans le temps par tant de siècles d'intervalle, à la fois apparentées et profondément différentes. En comparant l'une à l'autre la grâce un peu coquette, quoique virginale, de notre Perséphoné et la mystique suavité de la figure de Mathilde, on trouverait matière à bien des considérations sur la divergence du génie des deux époques, et surtout des deux religions. Mais le plus bel éloge artistique que l'on puisse faire de la terre-cuite du Cabinet des médailles, c'est qu'elle supporte, sans trop y perdre, la comparaison avec le dessin que le divin Sanzio a puisé tout entier dans son imagination, sans rien emprunter cette fois aux modèles antiques.

Notre terre-cuite, du reste, nous offre certainement l'écho encore peu altéré de l'œuvre d'un des grands maîtres de l'antiquité. Cette figure de Perséphoné agenouillée, dans l'acte de cueillir les fleurs de la prairie nyséenne, a été empruntée par le *coroplaste* de la Cyrénaïque ou d'Athènes à une vaste composition, à celle qui à l'époque romaine fut imitée sur tant de sarcophages. Il n'y a pas à refaire le catalogue de ces sarcophages, dressé d'une manière si complète par M. R. Fœrster, et si bien groupé par lui en familles de types. Rappelons seulement que la majorité des monuments de cette nature, ceux dont le savant professeur de Breslau fait dans sa classification les types β, γ, δ et ε, distribuent le sujet en trois scènes juxtaposées : la cueillette des fleurs par Perséphoné et ses compagnes (ἀνθολογία), toujours représentée au centre ; l'enlèvement (ἁρπαγή) de la jeune déesse, que Pluton emporte dans son char ; enfin le départ de Déméter pour ses courses

(1) *Terres-cuites grecques funèbres*, pl. xxi.

errantes à la recherche de sa fille (πλάνη τῆς Δήμητρος). Et dans la scène de l'ἀνθολογία, la figure de Coré est toujours invariablement celle même que nous avons dans la terre-cuite sous une forme plus parfaite (1). M. Fœrster me paraît avoir établi d'une manière décisive que toutes ces représentations des sarcophages romains dérivent d'un même prototype, qui était une œuvre fameuse de la peinture grecque. C'était, suivant toutes les vraisemblances historiques et archéologiques, le tableau de Nicomaque de Thèbes, transporté à Rome où on le voyait, du temps de Pline (2), *in Capitolio in Minervae delubro supra aediculam Juventutis*. Ce tableau était considéré comme un des meilleurs d'un maître que l'on classait au premier rang (3) : il est donc naturel que sa composition fût devenue l'une de celles que l'on répétait à l'infini. Et les littérateurs s'en inspiraient autant que les artistes, car il est manifeste que le poëme de Claudien, *De raptu Proserpinae*, n'est pas autre chose qu'une amplification de rhétorique dont le sujet a été puisé dans une œuvre d'art, dans celle que copiaient plus ou moins adroitement les marbriers, auteurs des sarcophages. Nicomaque était un peu antérieur à Apelle ; il florissait à l'époque de Philippe de Macédoine (4). La terre-cuite de notre planche 8 est, d'après son style, postérieure d'un siècle tout au plus à cette date.

Léon FIVEL.

HERCULE ET LA BICHE CÉRYNITE.

(Planche 9.)

Un des exploits d'Hercule que les artistes anciens ont souvent figuré est la prise de la biche Cérynite. Cet animal aux cornes d'or était con-

(1) L'attitude et la composition de la figure est autre, Perséphoné se relevant pour essayer de fuir Pluton qui la saisit par le bras, dans la peinture murale découverte à Ostie et conservée au musée de Latran (*Mon. inéd. de l'Inst. archéol.*, t. VIII, pl. xxviii, nº 2), ainsi que dans celle d'un tombeau de Panticapée (Aschik, *Kertscher Alterthümer*, pl. v; R. Fœrster, ouvr. cit., pl. i).

(2) *Hist. nat.*, XXXV, 18, 36.

(3) Plutarch., *De virt. mulier.*, p. 264; *Timol.*, 36; Cicer., *Brut.*, 18.

(4) Voy. Sillig, *Catal. artific.*, p. 300.

sacré à Artémis ; il habitait le mont Cérynia, aux confins de l'Achaïe et de l'Arcadie (1). Hercule le poursuivit pendant un an entier jusque dans le pays des Hyperboréens ; enfin il s'en empara et le porta vivant à Mycènes (2).

Quand on voit Hercule luttant avec la biche, on se rappelle le groupe de bronze trouvé à Pompéi en 1805 et conservé aujourd'hui au Musée de Palerme. Publié l'année même de sa découverte par Gaëtano d'Ancora, dans une brochure devenue rare (3), ce groupe, qui a servi à décorer une fontaine, est connu par les moulages qu'on en a faits. Il a été gravé aussi plusieurs fois (4) ; enfin il a été reproduit avec soin dans les *Monuments inédits de l'Institut archéologique* (5). Hercule y est représenté un genou appuyé sur le dos de l'animal, qu'il tient par les ramures. Cette pose paraît avoir été adoptée par les artistes, sans aucun doute en souvenir d'une œuvre de sculpture célèbre. Il y est fait allusion dans une épigramme de l'Anthologie :

Ὧν ὁ μὲν ἰξύϊ θηρὸς ἐπεμβεβαὼς, γόνυ βρίθει
Εὐπτόρθων παλάμαις δραξάμενος κεράων (6).

On retrouve cette même pose d'Hercule dans un bas-relief de style archaïque conservé au Musée Britannique (7), et dans un groupe de marbre, autrefois du Musée Campana (8), et sur plusieurs monnaies, entre autres à Germé de Mysie (9), à Pergame (10), à Périnthe (11), à Hadrianopolis de Thrace (12), à Nicée de Bithynie (13), à Prusias ad Hypion (14), et sur quelques pièces de coin romain aux effigies des

(1) Pausan., VII, 25, 3 ; Serv., *ad Virg.*, *Æn.*, VI, 808 ; Hygin., *Fab.* 38.

(2) Pindar., *Olymp.*, III, 52, sqq. et Schol. ; Apollod., II, 5, 3.

(3) *Illustrazione del gruppo di Ercole colla cervo*, Napoli, 1805, in-4°.

(4) *Bull. arch. Napolitano*, anno primo, 1843, pl. IV, et p. 91 ; Clarac, *Musée de sculpture ant. et moderne*, pl. 794, n° 2000 A.

(5) T. IV, pl. VII.

(6) *Anthol. Palat.*, t. II, p. 653, *Planud.* 96.

(7) Combe, *Marbles of the British Museum*, II, pl. VII ; *Specimens*, pl. XI ; K. O. Müller und Wieseler, *Denkmäler*, I, XIV, 49.

(8) *Monuments inédits de l'Inst. arch.*, t. IV, pl. VIII ; Clarac, *l. cit.*, pl. 802 H, n° 2006 *bis*. Clarac a confondu ce groupe avec celui de Pompéi, et sur la planche il est indiqué comme étant de bronze.

(9) Mionnet, V, Suppl., p. 364, n° 521.

(10) Idem, V, Suppl., p. 455, n° 1081.

(11) Idem, I, p. 413, n° 327, et II, Suppl., p. 418, n° 1283.

(12) Idem, II, Suppl., p. 319, n° 710, et p. 330, n° 784.

(13) Idem, V, Suppl., p. 109, n° 594 ; p. 113, n° 610 ; p. 120, n° 667.

(14) Idem, V, Suppl., p. 242, n° 1423, et p. 243, n° 1427.

empereurs Postume (1), Maximien Hercule (2), etc. Hercule avec la biche est aussi représenté sur les vases peints (3) et sur les monuments qui ont pour sujet ses principaux travaux (4).

On voit aussi quelquefois Hercule et Apollon qui se disputent une biche, sujet figuré sur un beau casque de bronze de la collection du duc de Luynes (5), et sur plusieurs vases peints (6).

Dans les récits des mythographes et des poëtes, l'animal consacré à Artémis est désigné comme une biche. Sur les monuments, c'est quel-



quefois un cerf mâle, comme par exemple dans le bronze de Pompéi dont nous avons parlé plus haut.

La curieuse peinture reproduite sur la pl. 9 est tracée sur une amphore à figures noires, conservée au Musée Britannique (7). On y voit

(1) Voy. mon ouvrage : *Recherches sur les empereurs qui ont régné dans les Gaules au IIIe siècle de l'ère chrétienne*, pl. V, n° 67, et pl. XXIII, nos 367 et 368.

(2) Cohen, *Méd. impériales*, t. V, Maximien Hercule, p. 450, n° 91, et p. 494, n° 423.

(3) Gerhard, *Vasenbilder*, t. II, pl. C; L. Stephani, *Die Vasen-Sammlung der Kaiser. Ermitage*, n° 1926.

(4) Voy. les monuments cités *supra*, p. 9, notes 8 et 9.

(5) *Mon. inédits publiés par la sect. française de l'Inst. arch.*, pl. III.

(6) Voy. entre autres le vase publié par Gerhard, *Vasenbilder*, t. II, pl. CI.

(7) *Catal. of vases in British Museum*, n° 534.

Hercule qui, arrêtant la biche dans sa course, la saisit par les bois et lui arrache une de ses ramures. Le fils d'Alcmène est vêtu d'une tunique courte et de la peau de lion qui couvre sa tête. A droite, devant la biche, est *Artémis* debout, tenant des deux mains son arc. La déesse a la tête ceinte d'une simple bandelette; elle a pour vêtement une tunique talaire sans manches, et par dessus un ampechonium (1). A gauche, derrière Hercule, paraît sa protectrice *Athéné* debout, armée du casque et tenant dans la main gauche l'épée du héros. La déesse est vêtue, comme Artémis, d'une tunique talaire sans manches (2).

Ni dans les récits mythologiques, ni dans les monuments, il n'est question des ramures de la biche arrachées par Hercule.

Au revers, on voit un hoplite debout entre deux jeunes filles. Son bouclier a pour épisème un serpent en saillie.

Nous reproduisons à la page précédente la forme de l'amphore avec son couvercle, pour donner un échantillon de la richesse d'ornementation qui distingue quelques vases trouvés en Étrurie.

J. DE WITTE.

LES COURSES DE CHARS A LUGDUNUM.

(PLANCHE 10.)

Les courses de chars sont un des sujets qui sont le plus fréquemment traités sur les sarcophages antiques. Les musées du Louvre et du Vatican en possèdent de beaux exemples, dont le souvenir est dans la mémoire de tous les voyageurs; plusieurs d'entre eux ont été gravés dans les grands recueils de Visconti et de Montfaucon. Rien n'est plus gracieux que les Amours conduisant des chars dans le cirque, que l'on admire au Louvre. Dans l'un de ces bas-reliefs, quatre biges au galop se dirigeant vers la droite sont conduits par quatre Amours, et accompagnés par quatre autres jeunes

(1) La tache noire qu'on aperçoit près de l'arc, entre les deux mains d'Artémis, est une goutte de couleur tombée par accident du pinceau, quand l'artiste peignait le vase.

(2) Une particularité qui mérite d'être signalée, c'est la manière dont les mains des deux déesses sont dessinées. La couleur blanche superposée sur les autres teintes a fait oublier à l'artiste l'arc dans les mains d'Artémis et l'épée dans la main d'Athéné; ni l'une ni l'autre déesse ne tiennent les armes, les mains étant dessinées et peintes par dessus. Cette négligence et cet oubli se remarquent dans quelques autres peintures à figures noires.

dieux ailés à cheval, qui jouent dans la scène de marbre le rôle que les coureurs ou ministri jouaient dans le cirque, précédant les chars et les lutteurs. Ces gracieux cavaliers ont des attitudes très-variées ; leur nombre rappelle les quatre factions du cirque, la blanche, la rouge, la verte et la bleue, dont les compétitions ont ensanglanté l'arène de Constantinople et ébranlé le trône de Justinien.

Le nombre des factions a varié aux différentes époques de l'histoire romaine. Sous Domitien leur nombre s'éleva à six ; à la fin de l'empire elles étaient réduites à deux, la verte et la bleue ; mais le goût des courses de char est plus ancien que la république, et a duré jusqu'à la chute de Constantinople. Le cirque avait déjà reçu sous Tarquin la forme qu'il conserva jusqu'à la fin de l'empire, et qui présentait une grande analogie avec celle de l'hippodrome des Grecs (1). Les grands artistes de la Sicile firent, à la plus belle époque de l'art grec, d'admirables médaillons, chefs-d'œuvre de la glyptique, qui représentent au revers des quadriges avec des chevaux aussi beaux que ceux du Parthénon. Noble récompense digne des vainqueurs que saluaient les applaudissements des contemporains de Phidias ! Les deniers d'argent de la république romaine reproduisent souvent les chars de course que nous retrouvons sur le revers d'un grand nombre d'empereurs. Une des plus belles médailles de bronze du règne de Trajan, par un tour de force de la gravure, reproduit à son revers le *Circus maximus* de Rome avec ses *carceres*, ses gradins remplis de spectateurs et sa spina couverte de majestueux édifices, entre lesquels nous distinguons l'image grandiose de Cybèle et l'obélisque, les temples, les portiques et les chars consacrés à la Lune. Remarquons que dans cette médaille comme sur un grand nombre de bas-reliefs, les deux *metae* sont composées de deux groupes de bornes disposées en forme de triangle équilatéral. La numismatique de Trajan, d'Antonin, de Sévère, de Gordien et de Probus, nous offre un grand nombre de monuments inspirés par les jeux du cirque. Enfin, au moment de la décadence romaine, le désir de récompenser les vainqueurs des courses produit une sorte de résurrection de l'art d'où sortirent les médaillons contorniates dont les revers empruntent très-souvent leurs sujets au cirque, et dont la face présente la tête des empereurs, qui comme Auguste ou Trajan ont été les protecteurs des jeux, ou de ceux qui comme Caligula, Néron, Vitellius, Domitien, Lucius Vérus, Commode, Caracalla, Géta et Élagabale ont été d'illustres cochers : *aurigante Caio*. Ce talent assurait aux plus mauvais empereurs une popularité qui les plaçait à côté des vainqueurs célèbres du cirque.

Les auteurs nous ont légué les noms d'un grand nombre de cochers et de chevaux favoris de la population romaine. Notons, parmi les coursiers favoris du peuple, Roseus

(1) Comme on peut s'en convaincre en comparant le plan de l'hippodrome d'Olympie dressé par Visconti avec celui du cirque de Constantinople, la description de Pausanias (VI, 20, 7) avec celle de Polybe (XXX, 13, 2), dans les deux cas l'arène (δρόμος) est partagée en deux par la spina, ou χῶμα, mur, levée de terre ou barrière plus ou moins ornée terminée à chaque bout par des bornes (*metæ*, νύσσαι) autour desquelles tournaient les chars.

et Cupido, dont les médaillons contorniates nous ont conservé les portraits. Le poëte Martial, lui-même, est jaloux de la réputation du cheval Andrémon, *non sum Andremone clarior caballo*. Pour continuer l'énumération des inspirations que l'art antique a puisées dans le cirque, il faudrait ajouter un grand nombre de pierres gravées, quelques peintures et d'intéressantes mosaïques.

Préoccupés avant tout de demander à des conceptions idéales le secret de la beauté de leurs œuvres, les sculpteurs romains du siècle d'Auguste peuplent le cirque d'Amours dont ils varient à l'infini les postures : tantôt l'aurige ailé, debout sur le char léger, pousse devant lui ses coursiers emportés dans une allure impétueuse, plein d'audace et de confiance ; tantôt, par un de ces revirements de la fortune qui devaient être bien fréquents, le char est brisé, les chevaux s'abattent, l'aurige est précipité sous les roues.

Le bas-relief dont nous donnons le dessin dans la planche 10, quoiqu'il soit antérieur d'au moins un siècle à Constantin et aux médaillons contorniates, n'appartient pas à la grande époque de l'art romain. L'artiste ne place plus dans les chars des habitants de l'Olympe : on sent que Sénèque et Lucien ont passé par là. Ce n'est plus le beau idéal que l'on cherche, c'est l'exactitude ; ce ne sont plus des chevaux olympiens à la puissante encolure, ce sont des chevaux gaulois petits et rapides, le garrot un peu grêle, le col court, la crinière épaisse et soyeuse. Ce sont des auriges, revêtus du costume officiel, dont tous les détails sont reproduits avec soin. L'un des chars vient de parvenir au bout de la spina, il est séparé par la triple méta de son rival qui le suit de près, et agite son fouet pour accélérer l'allure de son attelage (1). Les rênes sont enroulées autour de la taille des cochers pour augmenter leur force de résistance (2). La partie inférieure du sarcophage représente la balustrade du cirque. Ce bas-relief était brisé en sept morceaux quand nous le rencontrâmes l'automne dernier dans un magasin de la gare de Saint-Paul à Lyon. Nous procédâmes immédiatement à une enquête avec le concours de M. Félix Mangini, directeur des travaux, qui mit une extrême obligeance à nous aider à recueillir les renseignements que nous publions aujourd'hui.

La matière est ce calcaire jurassique que l'on trouve sur plusieurs points des environs de Lyon, et que l'on nomme vulgairement pierre de choin, roche dure et compacte très-propre à la fabrication des monolithes. Elle mesure 1 mètre 48 centimètres de longueur sur $0^{m},73$ de hauteur et $0^{m},15$ d'épaisseur. Après avoir été photographié, le bas-relief a été placé, par les soins du savant M. Martin-Daussigny, dans le cloître du palais Saint-Pierre, si riche en monuments lapidaires.

(1) D'après Montfaucon, dans les courses de deux biges, comme celle qui fait l'objet de notre bas-relief, l'un des chars était peint en blanc, l'autre en noir ; ils représentaient l'un le jour, l'autre la nuit.

(2) C'est cette disposition des rênes enroulées autour du corps de l'aurige qui est donnée comme la cause de la fin prétendue d'Oreste dans le récit trompeur que Sophocle fait faire par un des personnages de son *Electre*.

La découverte a eu lieu en juin 1874. Les ouvriers de M. Mangini, qui travaillaient à la tranchée du chemin de fer de Lyon à Montbrison, trouvèrent ces précieux fragments dans de la terre jaune argileuse, à un niveau inférieur aux fondations les plus profondes des maisons voisines, que l'on évalue à près de 10 mètres au-dessous du sol du jardin supérieur de la maison Bruny, à l'altitude de 192m,50, près de 2 mètres au-dessus du rocher, à 6 mètres environ de la pile n° 2 du mur de soutènement qui protège la gare Saint-Paul. Si on consulte le plan de Lugdunum dessiné par M. Chenavard, on s'aperçoit que ce point est très-voisin du passage de la voie romaine qui suivait les bords de la Saône, et, à la hauteur du pont de la Feuillée, s'élevait le long de la colline de Fourvière, passait devant le Forum de Trajan et le Palais des empereurs et allait rejoindre la voie d'Agrippa, près de Saint-Irénée.

Cette pièce nous paraît avoir fait partie d'un monument funéraire. Nous ne devons pas être surpris de rencontrer des scènes du cirque sur les sarcophages : la célébration des jeux n'était pas seulement un plaisir cher au peuple, c'était un acte agréable aux dieux, que l'on honorait de cette manière. Plusieurs inscriptions tumulaires citent, parmi les actes dignes de mémoire de la vie du défunt, la célébration des jeux. Ainsi une des plus précieuses inscriptions du Musée lapidaire de Lyon, celle de Sextus Ligurius Marinus, qui vivait à l'époque de Septime Sévère, nous apprend que ce magistrat, à l'occasion de sa promotion au pontificat perpétuel, fit célébrer les jeux du cirque, *ludos circenses dedit*, en les accompagnant de grandes largesses aux membres de toutes les corporations de Lugdunum. Deux autres inscriptions nous montrent un édile, Sextus Julius Januarius, faisant don à la colonie romaine de cinq cents places établies par lui dans le cirque, entretenues plus tard aux frais des corporations. D'autres textes, tirés des recueils d'inscriptions, nous font connaître le *medicus ludi*, dont les fonctions ne devaient pas être une sinécure si l'on en juge par tous les accidents que nous racontent les sarcophages.

L'emplacement du cirque de Lyon paraît avoir été très-voisin de l'église d'Ainay et du lieu où était alors le confluent du Rhône et de la Saône.

L'entrée, d'après M. Chenavard, devait être placée du côté de la Saône où étaient les carceres. La spina s'étendait entre les deux fleuves perpendiculairement à leur cours. Des places de différents ordres existaient dans le pourtour ; on y pénétrait à l'aide de contre-marques. Les recherches que nous avons faites sur les plombs antiques trouvés dans les sables de la Saône nous ont fait découvrir une contre-marque qui peut donner l'idée de ce qu'étaient ces petits objets et dont nous reproduisons ici le dessin. Elle représente d'un côté un quadrige et de l'autre le chiffre IIII.


9.

Des tessères en ivoire avec des ciselures circulaires, que les sables de la Saône nous ont fournies en assez grand nombre, ont dû servir aussi à Lugdunum comme billets

d'entrée pour les spectacles ou les jeux. La tessère de plomb, dont nous donnons le dessin, paraît d'une époque plus ancienne que le bas-relief qui fait l'objet de cette étude.

C'est près du point où était situé le cirque que l'on a trouvé en 1806 dans la maison Macors le souvenir le plus considérable qu'aient laissé après eux les jeux du cirque lyonnais. Nous voulons parler de la grande mosaïque qui est un des principaux ornements du palais Saint-Pierre (1). Nous reproduisons ici la description du costume des coureurs par Artaud, description qui se rapporte exactement au costume des cochers que nous publions aujourd'hui.

« Tous les *agitatores* ou *cochers* sont coiffés d'un bonnet semblable au casque de peau à rebord, *galerus cum margine*; mais chacun de ces bonnets n'a de rebord que par derrière, et paraît formé avec des étoffes de différentes couleurs. Leur vêtement se compose de deux tuniques et de longs hauts-de-chausses. La tunique de dessous, *indusium*, est blanche et à manches longues, *manuleata*. Celle de dessus, de la couleur de sa quadrille, est sans ouverture, presque sans manches, et se termine près du genou : c'est une espèce de *sagum* qui, à partir des épaules, a dans toute sa longueur, devant et derrière, deux galons de couleur foncée et opposée à la sienne. Le tout est fixé par une courroie ou ceinture brune, qui pouvait servir en même temps à attacher les rênes des chevaux, comme on voit aux *agitatores* d'un bas-relief du palais Colonna. Les hauts-de-chausses, *braccae*, sont blancs et étroits : ils se terminent en chaussons, sans apparence de souliers, et ressemblent à nos pantalons collants. Nous oserions presque, ajoute Artaud, comparer la tunique extérieure de ces *agitatores* à la souquenille des rouliers du midi de la France. C'était sans doute le costume affecté à ces sortes de gens; ce qui n'indique guère que des personnes d'une basse condition. »

Nous retrouvons dans notre bas-relief le bonnet de cuir des *agitatores*, leur tunique retenue par une ceinture et leur pantalon collant. La disposition du groupe de trois bornes coniques qui forment la méta autour de laquelle doivent tourner les chars, est différente de celle que l'on observe dans plusieurs des sarcophages du Louvre ou du Vatican et semblable à celle de la mosaïque. Ajoutons que le bas-relief lyonnais ne nous offre pas de spina. Le massif des trois bornes, qui se présentent toutes les trois dans un même plan perpendiculaire à l'axe de la course, cache la spina par une disposition qui rappelle celle de la mosaïque Macors. Cette mosaïque nous apprend que la spina lyonnaise était très-différente de celle de Rome, chargée, comme nous l'avons dit, de monuments somptueux. Nous n'insistons pas en ce moment sur ce point, que nous aurons bientôt l'occasion de traiter avec les développements qu'il comporte, en publiant un monument inédit qui jette une vive lumière sur la disposition de la spina du Circus Maximus.

(1) Artaud, *Description d'une mosaïque représentant des jeux du cirque, découverte à Lyon*, Lyon, 1886, in-fol.

Après avoir étudié le cirque antique et les acteurs qui y paraissaient devant le peuple, si l'on voulait animer ce qui n'est plus aujourd'hui qu'une lettre morte et prendre part aux jouissances des anciens, il suffirait d'ouvrir Homère, Sophocle ou Virgile. Sophocle surtout a rendu d'une manière saisissante les poignantes émotions, les terribles scènes qu'offrait ce dangereux spectacle.

En recherchant dans les poëtes comme un écho de l'hippodrome antique, on ne peut s'empêcher de penser que si les courses de chars figurent souvent sur les monuments funéraires, c'est que, en dehors du caractère sacré des jeux du cirque, dont la notion ne pouvait survivre au paganisme, par un symbolisme moral demeuré longtemps après la diffusion du christianisme dans les mœurs, les anciens voyaient dans ce sujet une image de la vie, course vers une meta invisible, interrompue par bien des obstacles et bien des accidents.

S'il est un point sur lequel les sculpteurs s'accordent avec les poëtes, c'est que les jeux du cirque avaient souvent un dénouement tragique. Le peuple romain, si amateur des spectacles où le sang était répandu, remplace les combats de gladiateurs par les courses de chars. Ces jeux devinrent la grande, presque la seule affaire des Romains dégénérés. A l'époque de Théodoric (1), les places du cirque passaient comme un héritage des pères aux enfants. Aujourd'hui, les cirques antiques ne sont plus que des ruines, ils ne revivent plus que sur les mosaïques et les bas-reliefs; mais les Romains de nos jours ont conservé comme un héritage de leurs pères le goût des courses hippiques, et jamais le Circus Maximus ou le cirque de Caracalla n'ont entendu d'applaudissements plus enthousiastes que ceux qui saluent le passage des courses de chevaux sur le Corso. Les Anglais, ce peuple politique, héritier des Romains dans l'art de gouverner les hommes, se font de l'hippodrome une occupation qui détourne, à certains jours, les hommes de toute préoccupation des affaires publiques par une puissante diversion.

N'est-ce pas par des considérations d'un ordre analogue qu'un des derniers hommes d'État du monde romain, Cassiodore, conseille la conservation des jeux du cirque comme moyen de gouverner les barbares qui envahissaient l'empire? « Les hommes qui nous « pressent, dit-il, oublient leurs projets révolutionnaires (*cogitationes feras*) pendant « qu'ils s'amusent, et il est plus facile de faire oublier aux hommes leurs misères en les « amusant qu'en les raisonnant. »

« Haec nos faveamus necessitate populorum imminentium quibus ratum est ad talia convenire, dum delectantur cogitationes feras abjicere. Paucos enim ratio capit et raros probabilis oblectat intentio et ad illud potius turba ducitur quod ad curarum remissionem constat inventum. »

Telle est en effet la morale du cirque: telle est, saisie sur le vif, la politique antique.

Tertullien, qui n'était pas un homme d'État, mais un grand réformateur et un esprit

(1) Lettre de Théodoric citée par Cassiodore.

tout moderne, combat, au contraire, les jeux du cirque, non pas en eux-mêmes, mais comme un fruit dangereux du vieil arbre de la politique païenne. Dis-moi d'où tu viens, dit-il aux jeux du cirque, et je te dirai qui tu es. « Unde inquinantur, unde sumantur : nam et rivulus tenuis ex suo fonte, et surculus modicus ex sua fronde qualitatem originis continent (1). » Le nom de Tertullien, auquel nous pourrions joindre celui de saint Augustin, amateur si passionné des jeux du cirque et de l'amphithéâtre dans sa jeunesse, ainsi qu'il le dit dans ses Confessions, complète le cycle des monuments que les curieux du turf antique doivent consulter, et que nous avons parcourus rapidement à propos de la récente découverte des auriges de Lugdunum.

ÉTIENNE RÉCAMIER.

CAYSTROS ET CILBIS. — HÉLÈNE ET CANOBOS.

PEINTURES D'UN MANUSCRIT DE NICANDRE.

(PLANCHE 11.)

Les miniatures que la *Gazette archéologique* emprunte cette fois au manuscrit n° 247 du Supplément grec de la Bibliothèque nationale (2) sont au nombre de deux. L'une, celle qui porte le n° 2 dans la planche 11, se trouve au feuillet 11, recto, après les vers des *Theriaca* de Nicandre qui en ont inspiré la composition (v. 309-319). C'est une légende que le poëte raconte à propos du serpent africain nommé αἱμοῤῥοΐς. « Contre cet animal, si les récits sont vrais, Hélène déploya sa « colère quand, revenant de Troie, son vaisseau s'arrêta aux embouchures par lesquelles le Nil verse ses flots abondants, fuyant l'impétuosité terrible de Borée ; c'est alors, en effet, qu'elle contempla « son pilote Canobos expirant sur les sables de Thonis; une hémorhoïs « femelle l'avait mordu au col, répandant dans ses veines un venin « pesant et changeant la couche où il était étendu en celle de la « mort. Hélène, foulant aux pieds le serpent, le brisa par le milieu « du corps, broyant ses vertèbres et son rachis. C'est depuis ce temps « que l'hémorhoïs et le céraste à la démarche oblique rampent avec les « reins comme brisés, continuant à payer la peine de leur forfait. » Canobos ou Canopos est encore désigné par quelques autres écrivains comme le pilote du vaisseau de Ménélas ; on racontait qu'il avait été enterré dans un îlot de la bouche Canopique du Nil (3), à

(1) Tert. *De spect.*, cap. 7.
(2) Voyez dans l'année 1875, pag. 69 et suiv., p. 125 et suiv.
(3) Scyl. Caryand., *Peripl.*, I, 81.

Canope même (1), ou sur la plage, près d'Alexandrie (2). On ne connaît, du reste, aucune autre représentation d'art empruntée à la fable que raconte ici Nicandre. Dans la miniature de notre manuscrit, les deux personnages principaux de la scène sont nimbés. *Canobos*, couché sur le sable du rivage, n'a pas encore expiré et soulève la partie supérieure de son corps en s'appuyant sur le coude gauche. Auprès de lui, le serpent hémorhoïs se tord, les reins déjà brisés; *Hélène* s'élance pour le fouler de nouveau à ses pieds. Un des matelots du vaisseau de Ménélas, sans nimbe, est le témoin de la scène: il est armé d'un bouclier rond argien et d'une longue sarisse, comme s'il s'était préparé à combattre le reptile. Dans un des angles de la composition, au fond, on voit la mer et le vaisseau du roi de Sparte, la voile gonflée par le vent.

La représentation de la miniature n° 1 n'est pas moins neuve. Celle-ci a été copiée du verso du feuillet 17 du manuscrit. Elle y suit immédiatement les vers 630-635 des *Theriaca*. « Prends aussi le rhamnos « gonflé, pareil à une petite tête de pavot et toujours enveloppé d'une « fleur blanche; il est appelé *philétère* par les hommes qui, près du « Tmolos et du tombeau de Gygès, habitent les roches du Parthénion, « là où les chevaux paissent tranquilles les champs de Cilbis, et où « sont les sources du Caystre. » C'est dans ces vers que doit être cherchée l'explication de la peinture, qui nous offre un très-curieux exemple des personnifications géographiques dans l'art ancien.

La femme nimbée, assise à gauche sur un rocher, la tête surmontée d'un petit édifice sommairement indiqué (qui remplace les tours dont elle eût été couronnée dans une œuvre de la sculpture), est manifestement une Cité. C'est Cilbis, la communauté personnifiée des habitants de la plaine cilbienne, Κιλβιανὸν πεδίον (3) ou de la riche vallée sise entre les monts Tmolos et Messogis, habitants divisés en Cilbiens supérieurs et inférieurs (4), qui battaient des monnaies à l'époque romaine (5). Y avait-il une ville du nom de Cilbis? Les géographes ne la mentionnent pas; pourtant le canton des Cilbiens devait avoir un chef-lieu, et il serait assez naturel qu'il se fût appelé Cilbis, comme celui du canton voisin de la plaine Hyrcanienne s'appelait Hyrcanis, d'après les médailles (6). Quoi qu'il en soit, c'est le nom de *Cilbis* qu'il faut donner, d'après le texte de Nicandre, à la personnification de notre miniature, et le rocher sur lequel elle est assise indique les *Cilbiana juga* de Pline (7), appelés ici par le poëte Παρθένιον

(1) Strab., XVII, p. 801.
(2) S. Epiphan., *In Ancorat.*, 108.
(3) Strab., XIII, p. 629; Eustath. *ad Dionys.*, *Perieg.*, v. 837; Plin., *Hist. nat.*, XXXIII, 7, 37.
(4) Plin., *Hist. nat.*, V, 29, 31; voyez Leake, *Asia Minor*, p. 257.
(5) Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. III, p. 97.
(6) Eckhel, t. III, p. 97.
(7) *Hist. nat.*, V, 29, 31.

λέπας, c'est-à-dire les collines qui, au fond de la vallée, réunissent les deux chaînes parallèles de montagnes et où le Caystre a son point de départ. Le jeune homme, également nimbé, assis en face d'elle, doit être nommé *Caystros*; c'est le fleuve lui-même, figuré auprès de sa source, dont le bassin sépare les deux personnages. La montagne, grossièrement indiquée dans le fond du tableau, était certainement le Tmolos dans la pensée du premier auteur de cette composition. Quant au temple *in antis* qui s'élève sur les pentes de la montagne et auprès duquel est assis Caystros, on éprouve plus d'embarras à lui trouver une désignation précise. Est-ce l'Héroon de Gygès, auquel Nicandre semble faire allusion, ou bien celui que mentionne Strabon (1), et qui était dédié aux héros Asios et Caystrios, ce dernier fils d'Achille et de Penthésilée (2)? On pourrait aussi penser à un sanctuaire consacré au fleuve Caystre près de sa source.

E. de CHANOT.

STATUES DÉCOUVERTES A APTÉRA DE CRÈTE.

(Planche 12.)

Notre recueil doit à une généreuse communication de M. Carra de Vaux, consul de France à La Canée, les belles photographies reproduites dans cette planche. Elles représentent deux statues découvertes en décembre 1874 au milieu des ruines d'Aptéra dans l'île de Crète, et dont la trouvaille fut signalée à l'Académie des Inscriptions par des lettres de M. de Vaux et de M. Émile Burnouf, dans les premières séances de l'année 1875. Les photographies ont été prises quand les statues se trouvaient à La Canée chez Réouf-Pacha, gouverneur turc de l'île. Elles ont été depuis envoyées à Constantinople, où elles ont été s'enterrer dans ce capharnaüm sans ordre et presque inaccessible, que l'on décore du nom de musée de Sainte-Irène. Toutes deux sont d'une dimension légèrement au-dessus de la nature.

Celle que l'on voit à gauche dans la planche 12, exécutée en marbre cipollin des carrières de la Crète même, est une œuvre romaine, mais fine et d'un bon travail, du premier siècle de l'ère chrétienne. Elle représente une jeune femme de vingt à vingt-cinq ans, au profil gracieux, vêtue d'une tunique talaire et enveloppée dans un ample manteau. La nature iconique de la statue ne saurait être douteuse, et

(1) XIV, p. 650.

(2) Serv. *ad* Virg., *Æneid.*, XI, v. 661.

la coiffure, tout à fait caractéristique, est celle que l'exemple des femmes de la famille impériale avait mise à la mode du temps des Flaviens. C'est la coiffure de Domitia et de Julie, fille de Titus ; avec les femmes de la famille de Trajan, Plotine, Matidie, Marciane, elle est déjà modifiée d'une manière sensible, tandis que la tête de Domitille, la femme de Vespasien, nous offre la transition entre la coiffure d'Agrippine et celle-ci. Sur la plinthe se lit une inscription dont M. Carra de Vaux nous a communiqué la copie. Composée de deux mots seulement, elle contient le nom de la personne dont l'image avait été ainsi dédiée « aux dieux » :

ΚΛΑΥΔΙΑΝ ΘΕΟΙΣΙΝ.

Le nom de Claudia semble indiquer une femme née sous le règne de Claude ; et, en effet, quelqu'un de né alors aurait eu précisément de vingt à vingt-cinq ans sous le règne de Titus.

L'autre statue, au contraire, est une production de l'art purement hellénique, du temps d'Alexandre ou de ses premiers successeurs. Bien que cruellement défiguré par la destruction du nez, le visage est empreint d'un accent de noblesse et de majesté austère tout à fait frappant ; les cheveux, tombant sur la nuque en un gros nœud qui forme une sorte de chignon très-bas, sont très-bien traités; mais ce sont surtout les draperies que le sculpteur a travaillées avec un véritable amour ; il y a mis un soin particulier, en a poussé l'exécution beaucoup plus loin qu'on ne le voit d'ordinaire, et il serait difficile d'en rencontrer de plus souples, en même temps que d'un plus beau jet. La satue est seulement trop plate par derrière ; le marbre semble avoir manqué à l'artiste. Mais c'est un accident qui se remarque très-souvent dans les œuvres des sculpteurs grecs, lesquels n'employaient pour l'exécution de leurs marbres qu'une *mise aux points* tout à fait imparfaite (1). La matière de cette statue est étrangère à la Crète ; c'est le meilleur marbre de Paros. Les draperies offrent des vestiges de dorure, et il est facile de constater les traces des clous qui servaient à attacher des ornements rapportés en métal, un collier d'abord, puis une stéphané ceignant les cheveux.

Il est évident que le nom d'aucune des grandes déesses de l'Olympe ne peut être appliqué à cette figure : ce n'est ni une Héra ni une Aphrodite, à plus forte raison ni une Artémis ni une Athéné. Faut-il en conclure, avec M. Burnouf, que nous avons dans cette statue

(1) On peut voir dans les galeries de l'École des Beaux-Arts le moulage d'une statue seulement ébauchée, et même dans certaines portions à peine dégrossie, qui a été trouvée à Athènes dans les travaux de la rue du Stade et que l'on conserve au Temple de Thésée. L'artiste l'a abandonnée faute d'avoir bien pris ses mesures, en s'apercevant que le marbre lui manquerait pour achever une des jambes. C'est l'accident qui est arrivé tant de fois à Michel-Ange et lui a fait laisser tant de statues inachevées, parce qu'il attaquait directement le marbre sans faire de modèle à l'avance, autrement qu'une maquette de cire de petite dimension.



l'image votive ou honorifique de quelque prêtresse? C'est une opinion très-acceptable; pourtant il me semble que la tête a un caractère idéal plutôt qu'individuel. Aussi j'aimerais mieux y reconnaître une Muse.

A Aptéra, les Muses étaient l'objet d'un culte particulier : cette ville se vantait d'avoir été le théâtre de la dispute musicale entre les Muses et les Sirènes (1), à la suite de laquelle les Muses victorieuses avaient plumé leurs rivales (2), et elle rattachait à ce souvenir mythologique l'origine de son nom. La tête de femme que l'on voit au droit des belles monnaies d'argent d'Aptéra (3), dont le revers offre l'image du héros éponyme Aptéras (4) debout et armé de toutes pièces, est probablement celle d'une Muse, d'après le culte et les traditions locales. La haute stéphané, dont le front est orné, pourrait, il est vrai, porter d'abord à y voir plutôt une Aphrodite. Mais cet ornement de tête, si les Muses ne le portent pas à l'habitude, ne leur est pas absolument étranger. Je n'en veux pas d'autres preuves que la belle statuette de bronze qui fait partie de la collection léguée au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale par le vicomte de Janzé. Nous la reproduisons en regard de cette page, réduite seulement d'un cinquième au-dessous de la dimension originale, d'après un dessin très-exact de M. Dagnan.

Elle nous montre une Muse, évidemment *Érato*, celle de la musique, qui chante en s'accompagnant de la cithare ; ce dernier instrument, que soutenait le bras gauche, a aujourd'hui disparu; mais le mouvement du bras ne permet pas de douter de sa présence, quand le bronze était intact, et l'on reconnaît encore le plectrum dans la main droite. La tête de la fille de Mnémosyne est décorée d'une stéphané, au-dessus de laquelle se dressent quelques-unes des plumes arrachées aux Sirènes (5) plumes qui ornent le front des Muses sur un bon nombre de monuments (6). Sur le sarcophage de Florence publié par Millingen, nous voyons Érato exactement dans la même attitude, disputant le prix à une Sirène qui joue de la lyre ; bien que la lutte ne soit pas encore terminée, le sculpteur lui a déjà placé, par anticipation, sur le front les plumes qui en seront le trophée.

S. TRIVIER.

(1) Steph. Byz. et Suid. v. Ἄπτερα; cf. Eckhel, *Num. vet. anecd.*, p. 143.

(2) Pausan., IX, 34, 2; Eustath. *ad* Homer., *Iliad.*, p. 85; Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, v. 714; Serv. *ad* Virg., *Æneid.*, X, v. 864. — Représentations monumentales de cette dispute : Winckelmann, *Mon. ined.*, 46; Millin, *Gal. mythol.*, n° 63; Gori, *Inscript.*, III, pl. 33; Millingen, *Uned. monum.*, t. II, pl. XV; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. LIX, n° 750.

(3) Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. II, p. 304; Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, t. II, p. 261; *Suppl.*, t. IV, p. 304, pl. VII, n° 3.

(4) Voy. Leake, *Numismata hellenica*, 5e sect., p. 3.

(5) Pausan., IX, 34, 2; Eustath. *ad* Homer., Iliad., p. 85. — Les Muses se couronnent aussi de palmes en souvenir de cette victoire : Cornut., *De nat. deor.*, 14.

(6) O. Müller, *Handb. d. Archæol.*, § 393, 4.



L'admirable miroir dont nous plaçons ici un croquis a été découvert dans un tombeau de Sunium en Attique et appartient aujourd'hui au Musée Britannique (1). Le manche est formé par une figure d'*Aphrodite*, vêtue d'un long chiton sur lequel retombe un diploïdion. La déesse, debout, tient une colombe sur la main droite et de la gauche relève un pan de sa tunique avec le geste adopté plus tard par l'art romain pour les figures de Spes. De chaque côté de sa tête vole vers elle un des deux génies ***Himéros*** et *Pothos* ou *Éros* et *Antéros*. Notre dessin, réduit aux deux cinquièmes, ne peut donner qu'une idée imparfaite de la finesse d'exécution de ce bronze et de la beauté de son style, encore fortement empreint d'archaïsme. Il représente du moins la composition, intéressante au point de vue mythologique, en ce qu'elle offre un des plus anciens exemples de l'association des δαίμονες érotiques à Aphrodite; et il permet de juger de son accent grandiose dans sa simplicité austère et architecturale. Ce miroir est, en effet, un précieux spécimen du travail du bronze dans l'école attique avant l'époque de Phidias

F. L.

(1) C. Newton, *A guide to the bronze room*, p. 13.

L'éditeur-gérant : A. LÉVY.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.

DIANE CHASSERESSE, BRONZE DE LYON.

(PLANCHE 13.)

Voici une des plus jolies statuettes de bronze que possèdent nos musées de province. Restée longtemps inédite (1), elle méritait d'être publiée à titre d'œuvre d'art; mais elle ne saurait donner lieu à un long commentaire archéologique. Le sujet en est, en effet, parfaitement clair et la composition n'en apporte rien de nouveau pour la science. Il n'est pas besoin d'être très-versé en archéologie pour y reconnaître *Diane* en costume de chasse, telle qu'elle poursuit dans les bois les animaux sauvages. Son chien l'accompagne et s'élance en avant en donnant de la voix; de la main gauche elle tient son arc; le trait qu'elle portait de la droite a disparu; ses pieds sont chaussés de bottines et sa tunique relevée à la taille, *succincta*, pour dégager les jambes et permettre une marche rapide. C'est l'accoutrement habituel de la déesse comme chasseresse.

La gravure de M. Szretter rend de la manière la plus exacte le style et le travail de cette figurine, dont elle a conservé les proportions. C'est un spécimen excellent et tout à fait caractéristique de la manière des artistes gallo-romains qui florissaient à Lugdunum vers la fin du premier siècle de l'ère chrétienne. Comme dans toutes les œuvres de cette école provinciale, on y remarque d'étranges inégalités. Les draperies sont charmantes, du dessin le plus élégant et du plus heureux mouvement, les bras aussi très-bien réussis; la tête, remarquable encore, est un peu trop forte pour le corps et avec les traits trop accentués, mais la chevelure heureusement massée et souplement rendue. En revanche, il faut condamner la lourdeur des jambes, d'un galbe trop viril; enfin le chien est décidément mauvais, avec ses pattes énormes et sa tête qui rappellerait plutôt celle d'un veau. Une

(1) Elle a pourtant été gravée, très-imparfaitement, dans le Catalogue in-4° de Comarmond (pl. vii, n° 84); mais cet ouvrage est dans les mains de si peu de savants que les monuments qu'on y trouve publiés n'ont pas réellement pris droit de bourgeoisie dans le public des archéologues.

circonstance intéressante de cette statuette est la parfaite conservation de sa base antique en bronze, de forme circulaire et d'un motif à la fois simple et élégant. Les incrustations d'argent de la guirlande de laurier qui l'entoure ont seules en grande partie disparu.

Ce joli bronze a été découvert à Lyon vers 1813, sur les pentes de la colline de la Croix-Rousse, auprès du Jardin des Plantes (1), en même temps que l'admirable statuette d'un héros combattant, bien supérieure comme art, que Clarac a publiée sous le nom de *Déiphobe* (2) et que le dernier duc de Blacas a léguée par son testament au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale (3). Les deux statuettes, ainsi qu'un Mercure trouvé en même temps (4), avaient été recueillies par Artaud ; c'est lui qui céda le héros combattant au duc de Blacas, tandis que la Diane est entrée, avec le Mercure et le reste de sa collection, au musée de Lyon, dont elle est un des joyaux.

S. TRIVIER.

TÊTE DE TRAJAN PÈRE.

(PLANCHE 14.)

La tête de marbre gravée dans la planche 14 est le débris d'une statue de grandeur un peu au-dessus de la nature. Elle a été acquise par le Cabinet des médailles à la vente du baron Behr, qui l'avait rapportée de l'Asie Mineure, des ruines de Tralles en Lydie. Dans le Catalogue de la collection du savant diplomate belge (5), j'ai désigné cette tête comme celle de Trajan le père, et je crois encore aujourd'hui cette attribution exacte, quoique quelques personnes aient élevé depuis des doutes à son sujet.

La ressemblance de l'effigie avec celle de l'empereur Trajan ne peut

(1) Et non près de Vienne, comme il est dit à tort dans l'ouvrage de Clarac.

(2) *Musée de Sculpture*, pl. 820, n° 2083 B.

(3) La *Gazette archéologique* donnera bientôt une nouvelle gravure de cette dernière figure, très-insuffisamment rendue dans la planche de Clarac, où, de plus, on a supprimé la base antique, très-bien conservée et d'un développement considérable.

(4) N° 60 des bronzes dans le Catalogue de Comarmont.

(5) *Catalogue Behr, Antiquités*, n° 36.

manquer de frapper tout le monde; pourtant, malgré cette ressemblance, il est impossible d'admettre que nous ayons ici un portrait de l'empereur. La bouche n'est pas celle de Trajan; même sur les monnaies qui le représentent à un âge aussi avancé que celui du personnage de notre marbre, il a la bouche plus rentrée et les lèvres moins minces, en outre les sourcils plus saillants et les yeux encore plus couverts. Malheureusement, dans le marbre le nez est détruit et a été restauré d'une manière tout à fait inadmissible, beaucoup trop long; c'est cette circonstance qui a dérouté quelques connaisseurs dans la recherche de la ressemblance. Nous avons fait supprimer par le graveur cette maladroite restauration; il a donné au nez, d'après nos indications, un dessin plus vraisemblable, en le marquant seulement au pointillé, pour qu'il se distinguât au premier coup d'œil des parties antiques.

Pour mettre le lecteur à même de juger en connaissance de cause de l'attribution iconographique qui m'avait été suggérée par mon père, alors vivant, j'ai fait reproduire dans la planche, au-dessous de la tête de marbre, le revers de l'aureus (1) qui porte d'un côté la tête de l'empereur Trajan et de l'autre celle de son père, accompagnée de la légende **DIVVS PATER TRAIANVS**. On verra ainsi les analogies et les différences entre l'effigie monétaire et l'effigie sculpturale. Pour ma part, avec des ressemblances frappantes et qui me paraissent décisives, je ne vois qu'une différence sérieuse et de nature à faire hésiter un moment. C'est dans la forme du sommet de la tête, plus ronde et plus élevée sur la médaille, tandis que dans le marbre elle offre l'aplatissement qui est si caractéristique chez l'empereur Trajan. Mais cette forme aplatie au sommet est donnée aussi à la tête de son père sur un autre aureus (2), dont nous plaçons ici le dessin, et où l'on voit au revers les deux effigies affrontées de Nerva et de Trajan père, avec la légende **DIVI NERVA ET TRAIANVS PAT**. Il y a donc con-





(1) Cohen, *Monnaies de l'empire romain*, t. II, *Trajan père*, n° 1.

(2) Cohen, t. II, *Trajan père et Nerva*, n° 1.

tradiction entre les monuments numismatiques sur le point où notre tête s'écartait de celle qui figure sur le premier aureus. Le seul argument de quelque poids contre l'attribution proposée pour le marbre se trouve de cette manière invalidé.

Aussi cette attribution a-t-elle reçu une adhésion du plus grand poids en matière archéologique et iconographique, celle de M. de Longpérier. En réfutant les doutes, soulevés bien à tort par M. Deville (1), au sujet de l'effigie monétaire du père de Trajan (2), il s'exprime ainsi, avec l'autorité qui appartient à tous ses jugements : « Dans cette question, il faut accorder une grande importance au buste de marbre provenant de la collection Behr et récemment attribué à Trajan le père par M. Ch. Lenormant. Ce buste, de l'avis de tous ceux qui le voient, représente le personnage dont l'effigie est sur les aureus, accompagnée de la légende *divus pater Trajanus*. Or les grandes dimensions du marbre mettent en évidence les caractères qui distinguent bien nettement ce portrait de celui de Trajan l'empereur. »

Eckhel (3) et M. Waddington (4) ont réuni et discuté tous les passages littéraires et épigraphiques relatifs à M. Ulpius Trajanus, père de l'empereur du même nom.

« Trajanus, dit le dernier de ces savants, était légat de la légion x° *Fretensis*, sous le commandement en chef de Vespasien, pendant la première partie de la guerre de Judée, et y servit avec distinction. Il était à la prise de Japha, en Galilée, en juin 67 (5), à la prise de Taricheæ, en septembre de la même année (6), et, au mois de juin de l'année suivante, il vint avec sa légion rejoindre Vespasien au camp de Jéricho (7); il n'est plus mentionné dans la suite du récit de Josèphe. La dixième légion resta à Jéricho jusqu'à l'investissement de Jérusalem par Titus, et se fit battre par les Juifs dans les commencements du siége, d'où on peut conclure qu'elle avait perdu son légat, qui était un des meilleurs lieutenants de Vespasien ; effectivement, au moment

(1) *Rev. numism.*, 1859, p. 124 et suiv.

(2) *Ibid.*, p. 137 et s.; sur la planche IV sont gravées toutes les rares monnaies d'or à la tête de Trajan.

(3) *Doctr. num. vet.*, t. VI, p. 434.

(4) *Fastes des provinces asiatiques de l'Empire romain*, p. 152 et suiv.

(5) Joseph., *Bell. Jud.*, III, 7, 31.

(6) *Ibid.*, III, 10, 10.

(7) *Ibid.*, IV, 8, 1.

de l'assaut final, elle était commandée par Larcius Lepidus, qui avait été nommé après la proclamation de Vespasien comme empereur, c'est-à-dire après le 1er juillet 69 (1). Il est donc très-probable que Trajanus fut un des officiers qui accompagnèrent Vespasien lorsqu'il se rendit en Égypte, et de là à Rome. Il dut être nommé consul suffect peu de temps après, en récompense de ses services, probablement en 70 ou 71. Dans tous les cas, il était légat consulaire de Syrie pendant l'année césarienne d'Antioche 125 (2), qui commence en septembre 76.

« Pendant son gouvernement de Syrie, les hostilités éclatèrent entre les Romains et les Parthes, et elles furent suffisamment sérieuses pour amener un combat dans lequel son fils se distingua (3), et qui lui valut à lui-même les insignes du triomphe (4). La date de son proconsulat d'Asie est déterminée par une inscription de Laodicée (5), qui fut gravée après la mort de Vespasien et pendant le septième consulat de Titus, c'est-à-dire pendant le second semestre de 79; il gouverna donc pendant l'année proconsulaire 79-80. On ignore l'époque de sa mort; tout ce qu'on peut affirmer, c'est qu'elle avait déjà eu lieu quand Pline prononça son panégyrique de Trajan, c'est-à-dire en l'an 100. »

Des statues durent naturellement être élevées à M. Ulpius Trajanus dans la province qu'il avait administrée comme proconsul, soit pendant l'exercice de sa charge, soit sous le règne de son fils. La provenance de la tête recueillie par le baron Behr est donc un argument de plus en faveur de l'explication de cette effigie, telle qu'elle avait été proposée par mon père. C'est, du reste, le premier exemple que l'on ait signalé d'un portrait en sculpture de Trajan père; jusque-là son image ne s'était rencontrée que sur les monnaies. Mais je connais un autre buste, fort remarquable, présentant la même effigie, lequel est conservé au musée d'Aix en Provence. Il provient de la collection Sallier, et son lieu d'origine est la Syrie, une autre province gouvernée, comme celle d'Asie, par M. Ulpius Trajanus.

François LENORMANT.

(1) L. Renier, *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XXVI, 1re partie, p. 275.

(2) Monnaie de bronze d'Antioche; *Catal. Pembroke*, n° 1256.

(3) Plin., *Panegyr.*, 14.

(4) *Ibid.*, 9; cf. 16.

(5) *Corp. inscr. græc.*, n° 3935; cf. une inscription de Smyrne, *Corp.*, n° 3146.

TERRES-CUITES DE MÉGARE.

(Planche 15.)

Les deux remarquables figurines de terre-cuite dessinées dans cette planche ont passé en vente publique à Paris, le 11 avril dernier (1). Elles faisaient partie de la collection d'un fin connaisseur, qui les avait acquises lui-même à Mégare, où elles avaient été trouvées dans le même tombeau. Ces statuettes offrent des types de représentations nouveaux et dignes de toute l'attention des antiquaires.

L'une, haute de 33 centimètres, nous montre *Aphrodite* debout, tenant la colombe sur la main droite. Elle est vêtue d'une tunique talaire (χιτὼν ποδήρης) et d'un manteau enroulé autour du bras gauche, qui, passant derrière le corps, revient envelopper la jambe droite. Ses oreilles sont ornées de pendants ; sa coiffure, très-particulière, se compose d'une haute stéphané découpée et surmontée du polos, d'où une tresse ou une guirlande de fleurs vient pendre en feston jusque sur le front.

L'autre, haute de 40 centimètres, représente une jeune déesse debout, accoudée sur une stèle de forme carrée. Elle est vêtue d'une tunique talaire et d'un grand voile, qui enveloppe la partie inférieure de son corps, et est gracieusement disposé au dessus de la tête de manière à former une sorte de nimbe. Le bord de ce voile, tout autour de la tête, est garni de feuilles de lierre.

L'ajustement de cette figure rappelle celui d'Ariadne dans certaines terres-cuites de Tarse (2), où elle a sur la tête une stéphané garnie de feuilles de lierre et recouverte d'un voile. D'un autre côté, l'attitude de la déesse, la disposition de son péplos autour de la partie inférieure de son corps, et surtout la stèle funéraire sur laquelle elle s'appuie, rapprochent sa représentation de celles d'Aphrodite Epitymbia ou de la Vénus Libitina des Romains. C'est donc une divinité à la fois funèbre et appartenant au cycle dionysiaque, dont le lierre était l'attribut essentiel. L'auteur du catalogue de la vente, dans ces données, n'a pas hésité, et avec raison, à proposer d'y reconnaître *Dia-Hébé*, la déesse de Sicyone, appelée aussi *Ganyméda* (3). La fête annuelle célébrée en l'honneur de l'Hébé de Phlionte s'appelait, au dire de Pausanias, Κισσοτόμοι, la cueillette du lierre. C'est par allusion à cette fête que, sur plusieurs vases peints, Hébé, associée à Héraclès, tient à la main

(1) *Catalogue d'une collection d'antiquités grecques*, par Fr. L., nos 24 et 25.

(2) F. Lenormant, *Catalogue Raifé*, p. 139.

(3) Pausan., II, 13, 2 ; Strab., VIII, p. 382 ; Mnas. *ap.* Ælian., *De nat. anim.*, XVII, 46.

des branches de lierre (1). Le nom d'Hébé a été ingénieusement appliqué par Panofka à une statuette représentant une déesse ailée qui tient le prochoos et la phialé, et dont la tête est garnie de feuilles de lierre (2).

La Dia-Hébé de Phlionte était une déesse d'un caractère essentiellement mystique (3), tenant à la fois dans sa conception de Coré et d'Ariadne, et comme intermédiaire entre les deux (4). Le Dionysos auquel elle était associée était celui des mystères, le dieu des morts et de l'autre vie. Phlionte, siége principal de son culte, était le théâtre d'antiques mystères issus de ceux d'Éleusis, et où s'était opérée de bonne heure une fusion entre la religion de Déméter et celle de Dionysos. De là ce culte s'était propagé, non-seulement à Sicyone mais dans d'autres contrées helléniques, où il conservait son empreinte mystique.

Macrobe (5) nous apprend que dans la Campanie, et spécialement à Néapolis, Dionysos recevait le nom d'*Hébon*, et son témoignage est confirmé par les monuments épigraphiques (6). Ce nom est une forme masculine correspondant à l'*Hébé* de Phlionte (7); il est difficile de croire qu'Hébon n'ait pas été associé à une Hébé (8). La déesse de Phlionte et de Sicyone était donc une de celles qui avaient fourni des traits à la conception complexe et syncrétique de la Libera de l'Italie méridionale (9). Chez les Phliasiens, d'ailleurs, comme l'ont déjà remarqué Gerhard et Preller, elle était une véritable *Libera*, une déesse libératrice ; son bois sacré était un asile, où les esclaves recouvraient leur liberté et suspendaient des chaînes en ex-voto (10). Mais dans les idées religieuses des Grecs, et particulièrement dans les cultes mystiques, les divinités qui avaient ce caractère étaient en même temps des divinités funèbres ; comme elles rendaient la liberté aux esclaves, elles délivraient les âmes par la mort. Le dieu Ἐλευθέριος ou Ἐλευθερεύς était toujours un dieu infernal (11). Et cette nature était certainement celle de l'Hébé de Phlionte, qui se rapprochait étroitement de Coré. La stèle funéraire la caractérise donc aussi clairement que la guirlande de lierre. Il y a des pierres gravées antiques (12) qui

(1) De Witte, *Catalogue Durand*, n[os] 316 et 324.

(2) Panofka, *Terracotten des kænigl. Mus. zu Berlin*, pl. ix.

(3) Schwenck, *Mytholog. Andeut.*, I, p. 46; E. Braun, *Griech. Gœtterl.*, § 426 et 656; Gerhard, *Griech. Mytholog.*, § 559; Preller, *Griech. Mythol.*, 2[e] édit., t. I, p. 391 et 535.

(4) F. Lenormant, dans le *Dictionnaire des antiquités* de la maison Hachette, 4[e] fascicule, p. 634.

(5) *Saturn.*, I, 18.

(6) Mommsen, *Bullet. de l'Inst. archéol.*, 1847, p. 125; *Corp. inscr. græc.*, n° 5790 *b*. Le n° 5790 du *Corpus* ne paraît pas authentique.

(7) Welcker, *Griech. Gœtterl.*, t. II, p. 616.

(8) Panofka, *Musée Blacas*, p. 95; Ch. Lenormant, *Nouv. Gal. mythol.*, p. 36; F. Lenormant, *Voie sacrée éleusinienne*, t. I, p. 357.

(9) F. Lenormant, dans le *Dictionnaire des antiquités*, 4[e] fascicule, p. 637.

(10) Pausan., II, 13, 2.

(11) Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. V, p. 280 et suiv.; Ch. Lenormant, *Nouv. Gal. myth.*, p. 37 et suiv.; Gerhard, *Griech. Mythol.*, § 449 7 et 8.

(12) Cades, *Impronte Gemmarie*, cent. IV, n° 24.

représentent une déesse drapée et posée comme la Vénus Libitina, mais tenant le thyrse et la phiale ; c'est Hébé ou Libera, envisagée sous le point de vue par lequel elles se confondent.

Une belle amphore de Nola, de la meilleure époque (1), que possède



M. le baron de Witte, et dont la *Gazette archéologique* publiera les peintures, encore inédites, dans un de ses prochains numéros, offre le couple bien caractérisé de *Dis-Hébon* et de *Dia-Hébé*. Ils sont debout en face l'un de l'autre. La déesse représentée exactement comme sur

(1) De Witte, *Catal. Durand*, n° 201.

le vase de l'ancienne collection Pourtalès, où Hébé est associée à Zeus (1), tient une œnochoé et une phialé, et se prépare à verser une libation au dieu son compagnon. Celui-ci est figuré en véritable Pluton, de la même manière que le roi des enfers sur le vase de Naples qui le montre poursuivant Perséphoné (2) : barbu, vêtu d'une longue tunique et d'un manteau, le front ceint d'une couronne de myrte, l'arbuste des mystères et des rites funèbres, il tient de la main droite un sceptre et porte sur le bras gauche une grande corne d'abondance, à laquelle les grappes de raisin dont elle est remplie donnent un caractère spécialement dionysiaque. Au revers est une figure de femme, vêtue d'une tunique talaire et d'un péplos qui cache les bras ; mais ce n'était certainement pas une *figura mantellata* vulgaire, pour se servir de l'expression favorite des catalogues italiens, une simple figure d'épopte féminin. Le geste tout particulier, et certainement significatif, qui lui est donné, impose d'y chercher une signification plus relevée. Ce geste ne saurait être douteux : c'est celui d'une matrone qui se prépare à recevoir dans son péplos un enfant nouveau-né, au moment de l'accouchement (3). Dès lors il est difficile de ne pas se souvenir de l'antique tradition qui faisait d'*Ilithyie* la sœur jumelle d'*Hébé*, enfantée en même temps par Héra (4). La représentation des deux sœurs sur les deux faces du même vase réalise l'opposition de l'existence terrestre et de l'existence d'outre-tombe, de la naissance et de la mort, qui a inspiré la décoration de tant de vases peints d'un caractère mystique et funéraire. Ilithyie, la déesse de l'enfantement, qui introduit l'homme dans cette vie, fait pendant à Dis et à Dia, les dieux des enfers, qui le reçoivent dans leur empire après la mort.

Avec les deux figurines de terre-cuite de notre planche 15, la vente en offrait une troisième, provenant de la même découverte et du même tombeau (5). Nous en donnons le dessin gravé sur bois, en regard de cette page.

Ici l'interprétation ne peut soulever aucune difficulté et ne réclame pas de longs développements pour être présentée. Aucun archéologue n'aura de doutes sur l'attribution du nom de *Héra* à cette déesse debout, en attitude et en costume de reine, la tête ornée de la stéphané, vêtue d'une tunique talaire et le haut du corps enveloppé d'un voile, qui passe sur la tête et couvre les deux bras.

(1) Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. I.

(2) Heydemann, *Vasensamml. d. Mus. z. Neapel*, n° 3091 ; R. Fœrster, *Raub und Rückkehr der Persephone*, pl. II.

(3) L'attitude et le mouvement de cette figure rappelle dans une certaine mesure celle de la Nymphe qui emporte Zeus enfant caché dans son péplos, sur la peinture de vase publiée dans la pl. 9 de 1875 ; mais avec cette différence que l'une attend encore l'enfant pour le recevoir et l'envelopper, tandis que l'autre le tient déjà et le dissimule.

(4) Hesiod., *Theogon.*, v. 921.

(5) *Catalogue*, n° 23. Elle a 31 centimètres de hauteur.

La réunion de ces trois images divines dans une même sépulture n'est certainement ni indifférente ni fortuite. Une inscription d'Égine (1) parle d'une statue d'Aphrodite Colias placée dans un Ἡβαῖον ou sanctuaire d'Hébé. La statue d'Héra se voyait dans le bois sacré de Dia-Hébé à Phlionte (2). Héra, Dia-Hébé et Aphrodite forment ici une de ces triades de déesses si fréquentes dans les cultes de la Grèce; et la composition n'en surprendra aucun mythologue. Héra est la mère d'Hébé (3); d'un autre côté, l'on a déjà signalé la parenté de cette dernière, comme déesse de la jeunesse, avec Aphrodite, et cette parenté n'est pas moindre si l'on envisage Hébé sous son point de vue mystique, comme tenant la place de Coré et se confondant avec elle. Il faut se souvenir des belles et fondamentales recherches de Gerhard sur la Vénus-Proserpine. Dia-Hébé et Aphrodite, aux côtés de Héra, offrent, dans le groupement de divinités du tombeau de Mégare, comme un dédoublement des deux faces de la déesse de Phlionte et de Sicyone, une dualité de mort et de vie, analogue à celle qui nous a été présentée sur le vase de M. de Witte par l'opposition d'Hébé et d'Ilithyie.

E. de CHANOT.

ADONIS, BRONZE DE CYPRE.

(Planche 16.)

Le dessin de M. Dagnan, reproduit dans cette planche par le procédé de l'héliogravure, rend de la manière la plus fidèle le style et le caractère d'art, aussi bien que la composition, d'une magnifique statuette de bronze, léguée au Cabinet des médailles par le vicomte de Janzé. La figure, haute de 26 centimètres, a été trouvée à Paphos dans l'île de Cypre, et a fait partie, en 1856, d'une vente d'antiquités recueillies par M. Péretié, chancelier du consulat de France à Beyrouth (4). Le travail en est purement grec, de la meilleure époque; c'est celui de l'école des artistes formés par les enseignements et l'exemple de Praxitèle.

Cette statuette représente un éphèbe entièrement nu; dans sa main

(1) *Corp. inscr. græc.*, n° 2138.

(2) Pausan., II, 13, 4.

(3) Hesiod., *Theogon.*, v. 921; Olen ap. Pausan., II, 13, 3.

(4) Voy. mon article dans le *Bulletin archéologique de l'Athenæum français*, 1856, p. 13.

gauche il tient une pyxis ou petite boîte à parfums, et dans la droite, qu'il avance, un grain d'aromate. La grâce de la pose, la perfection du travail, le fini du modelé, indiquent une œuvre d'art d'un grand mérite, et cependant la ciselure de ce bronze, comme on peut en juger par les cheveux et par l'ébauche des yeux, qui auraient dû être incrustés en argent, n'a pas été terminée. Quoi qu'il en soit, cette figure est sans doute la reproduction d'une statue célèbre.

On pourrait d'abord penser qu'elle représente Apollon, mais les traces d'une couronne de roses incrustées en argent, qui entouraient la tête, y font sans hésitation reconnaître *Adonis*, d'après la ressemblance de la tête à demi féminine de cet éphèbe avec la tête d'Adonis gravée sur les monnaies d'Évagoras, roi de Cypre (1). Cette explication se justifie d'autant mieux que, dans un mémoire adressé, dans l'année 1837, sous forme de lettre à M. Éd. Gerhard (2), en décrivant un miroir étrusque du Cabinet des médailles, j'avais reconnu dans les mains d'Adonis un grain d'encens. En effet, ce miroir représente indubitablement *Vénus et Adonis*, désignés par leurs noms, écrits en caractères étrusques. Le jeune homme tient un objet dans lequel j'ai cru discerner une baie de myrte ou une boule de suc résineux (3), en ajoutant que la mère d'Adonis avait été changée en l'arbre qui produit la myrrhe (4).

La statuette léguée par M. de Janzé à la Bibliothèque Nationale représente donc *Adonis* tenant un grain d'encens, ou plutôt de myrrhe, et prêt à le poser sur le *thymiatérion* (θυμιατήριον, *thuribulum*), tel qu'on voit une jeune femme représentée au fond d'une coupe peinte, autrefois de la collection Durand (5), aujourd'hui au Musée Britannique (6). Raoul Rochette a publié cette curieuse représentation dans son troisième *Mémoire sur les antiquités chrétiennes* (7). La jeune femme,

(1) *Trésor de numismatique, Numismatique des rois grecs*, pl. xxxii, nº 2.

(2) *Nouv. Annales de l'Inst. archéol.*, t. I, p. 500 et suiv.

(3) *Mon. inéd. de la sect. franç. de l'Inst. arch.*, pl. xii, 1 ; Gerhard, *Etrusk. Spieg.*, pl. cxiv ; cf. *Catal. Durand*, nº 1943.

(4) Apollodor., III, 14 ; 4. Antonin. Liberal., *Metam.*, 34 ; Hygin., *Fab.*, 58 ; Ovid., *Metam.*, X, 489, sqq. ; Tzetz. ad Lycophr., *Cassandr.*, 829.

(5) *Catal.*, nº 639. Cf. un sujet analogue dans Stackelberg, *Die Græber der Hellenen*, pl. xxxv.

(6) *Catalogue of vases in British Museum*, nº 982.

(7) Pl. ix, nº 1.

vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus, et coiffée d'un cécryphale, est debout devant le *thymiatérion;* elle avance la main droite dans laquelle elle tient un grain d'encens, tandis que dans la gauche elle porte une petite boîte à parfums. Le couvercle percé de trous du thymiatérion est posé sur la base qui le porte (1). Rochette a rappelé à cette occasion une pierre sépulcrale romaine, où l'on voit, sculptée, une jeune fille portant une corbeille remplie de fruits et brûlant de l'encens sur un thymiatérion (2).

Sur le beau vase de Naples (3) qui représente Aphrodite pleurant la mort d'Adonis, une des suivantes de la déesse dépose exactement avec le même geste le grain de myrrhe qui fait allusion à Myrrha, la mère d'Adonis, et à sa métamorphose (4).

J. de WITTE.

FOCULUS DE BRONZE DU MUSÉE DE LYON.

(PLANCHE 17.)

Lorsque nous voyons, dans un musée, un monument antique d'une rareté tout exceptionnelle nous initiant aux usages d'une civilisation qui n'est plus, mais qui a laissé de grands souvenirs, il est souvent et presque toujours intéressant de connaître comment il est arrivé en notre possession. Telles sont les raisons qui nous portent à croire que l'historique de la découverte du *foculus* antique du musée de Lyon pourra présenter quelque attrait.

En 1839, un ouvrier maçon, travaillant à Vienne (Isère) à reprendre les fondations d'une maison, trouva à 3m,50 environ de profondeur

(1) Voy. Raoul Rochette, *Mém. cit.*, p. 32, note 1, et dans les *Mém. de l'Acad. des Inscript.*, t. XIII, p. 560. — Souvent, sur les vases peints, on aperçoit la fumée, produite par l'encens qui brûle, s'échapper par les trous du thymiatérion. Voy. *Catalogue Durand*, n° 223. Le thymiatérion figure dans la frise du Parthénon, où deux jeunes Athéniennes le portent dans la procession des Panathénées. Voy. Michaëlis, *Der Parthenon*, pl. XIV, Berlin, 1870.

(2) Fabretti, *Inscript.*, p. 360, n° XII.

(3) Millingen, *Vases grecs*, pl. XII; *Élite des mon. céramogr.*, t. IV, pl. LXXXVII; Heydemann, *Vasensammlung des Mus. nazionale zu Neapel*, n° 2900.

(4) On connaît deux amphores de Nola, encore inédites, qui montrent la mère d'Adonis changée en arbre : F. Lajard, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XIX, p. 59; J. de Witte, *Rev. numism.*, 1849, p. 430. Cf. la médaille de Myra de Lycie, publiée dans la *Rev. numism.*, 1849, pl. XIII, n° 1, et mon *Catalogue Greppo*, n° 1063; Cavedoni, *Spicilegio numismatico*, p. 198.

quatre larges bandes de bronze dentelées, des mascarons, et quatre supports ou pieds en forme de griffes de lion. Tout autour de ces pièces désunies gisaient des débris de fortes briques, puis des tuiles à rebord, restes d'une habitation romaine ; le tout reposait sur une mosaïque.

Ignorant ce que cela pouvait être, mais comprenant qu'un assemblage semblable devait avoir une certaine valeur, sachant, du reste, que la ville de Vienne ne serait pas d'humeur à lui acheter sa découverte et qu'il serait très-probablement obligé de la partager s'il la faisait connaître, cet ouvrier garda le silence. Revenant la nuit et en secret, il parvint à dégager ces fragments, et, réparant le dégât qu'il avait fait pour les extraire, il les apporta au musée de Lyon. Le conservateur d'alors, ignorant ce que ce pouvait être, ne voyant que des fragments qu'il n'était pas en état d'assembler, mais pourtant reconnaissant l'antiquité de ces objets sans se douter de leur importance, ne put s'entendre sur le prix avec le vendeur, qui se rendit alors chez un amateur lyonnais et lui céda ses bronzes au prix de 500 francs.

L'acquéreur était antiquaire, il ne manquait pas de ce qu'on appelle le flair archéologique ; mais, n'étant jamais allé en Italie, le seul pays où il eût pu voir des objets semblables, il ne savait point quelle était l'importance du trésor dont le refus du musée l'avait rendu possesseur. Après nombre de jours passés à considérer ces quatre grandes bandes de bronze garnis de manettes mobiles, ces mascarons, ces pieds en forme de griffes de lion, après avoir essayé plusieurs dessins sans pouvoir obtenir un résultat satisfaisant (il en faisait un siége), il se décida à nous montrer un jour l'un des quatre pieds.

Au premier coup d'œil, nous rappelant ce que nous avions vu en Italie, nous reconnûmes le pied d'une brasière antique ou *foculus*. Nous en avions admiré, en effet, deux au musée des *Studj* à Naples (1) et un fort grand dans les thermes de Pompeï (2) : nous étions donc sûr de notre assertion. Sur cette affirmation, l'amateur n'y tint plus et nous montra la découverte entière. Alors, réunissant les pièces, nous recontruisîmes le *foculus* sur sa table.

Ce magnifique morceau a été bien longtemps la pièce capitale de sa collection jusqu'au moment où il se vit forcé, par des revers de fortune, de la vendre en détail. Le musée put alors acquérir le *foculus* pour la somme bien modique de 3,600 francs.

Le *foculus* du musée de Lyon est une pièce unique en France (3). Il a fait l'admiration de l'Europe en 1867 à l'exposition de Paris où

(1) *Mus. Borbon.*, t. II, pl. XLVI.
(2) *Ibid.*, pl. LIV.
(3) Une lithographie, trop molle d'aspect, en a été déjà donnée dans la planche XXVIII du Catalogue in-4° de Comarmond.

le musée l'avait envoyé; il a 82 centimètres de long sur 77 de large et 36 de hauteur. Sa forme, carrée à l'extérieur, était ordinairement garnie à l'intérieur de briques cimentées ne laissant au milieu qu'un foyer arrondi, de sorte que des bouilloires pouvaient être placées sur les angles autour du foyer, et donnant ainsi la faculté de conserver de l'eau à une douce chaleur. La garniture de briques de l'intérieur remplissait l'intervalle que laissaient entre elles les dentelures des parois de bronze, qui à l'époque où cet appareil était en usage brillaient d'un vif éclat, et, par cette ornementation simple et de bon goût, rompaient l'uniformité qu'auraient présentée ces grandes lignes droites.

L'appareil ainsi constitué, le *foculus* était placé dans la cour de l'habitation, le bois allumé brûlait dans le foyer; puis, lorsqu'il était réduit en charbons, et l'acide carbonique évaporé, les esclaves, saisissant le *foculus* par les manettes mobiles qu'on voit sur les quatre faces, l'apportaient à l'intérieur où il répandait une chaleur modérée et agréable.

Le *foculus* était alors le centre autour duquel se réunissait le soir la famille, comme elle se réunit aujourd'hui en demi-cercle près de la cheminée. Que de causeries ont dû avoir lieu il y a deux mille ans autour de notre *foculus*, que de souvenirs ont dû y être ravivés, que de projets ont dû y être formés, que de choses il nous apprendrait s'il pouvait parler! Hélas! aujourd'hui il est froid, ses briques sont brisées et dispersées, sa couleur d'or est remplacée par une couche d'oxyde, qui ne nous laisse qu'une idée très-imparfaite de l'éclat dont il brillait alors.

Il y a peu d'années que nos braves boutiquiers lyonnais employaient encore ce mode de chauffage, mais leur *foculus* n'était plus qu'une bassine en fonte dépourvue d'ornements, bien pâle reste d'un usage que le luxe des temps modernes a fait disparaître.

Le style de notre *foculus* est d'une excellente époque, les mascarons sont beaux et au nombre de douze, les manettes mobiles sont fortes et solidement attachées. Les quatre pieds ou griffes de lion qui le supportent se font remarquer par une rare élégance et un dessin des plus corrects.

L'ouvrier qui l'a découvert a raconté que les pièces de bronze dont il est formé étaient pêle-mêle avec des débris de briques, sans doute celles qui le garnissaient à l'intérieur, et qui ont été écrasées avec lui par la chute de la maison où il était placé. La plaque de fer qui garnissait le fond et sur laquelle reposaient les cendres n'a pu résister au temps et à l'humidité de la terre; nous l'avons fait rétablir.

Il est à remarquer que la plupart des objets de bronze trouvés à Vienne sont d'un style et d'une exécution très-supérieurs au style et

à l'exécution de ceux qu'on trouve à Lyon. La raison de cette différence pourrait être celle-ci : la ville de Vienne, plus ancienne que Lyon, était à l'apogée de sa splendeur alors que Lugdunum venait de naître : donc elle devait renfermer des artistes plus habiles que ceux établis dans la nouvelle colonie de Plancus, et leurs produits devaient tout naturellement l'emporter sur ceux de notre ville naissante s'élevant sur le territoire des Ségusiaves. Aussi nous ferons remarquer que les bronzes gaulois sont plus abondants à Lyon qu'à Vienne, qui cependant n'en est pas dépourvue, quoique n'en donnant qu'une moindre quantité.

Aujourd'hui, Lyon ne peut plus s'enrichir que bien rarement des dépouilles de son aînée, qui, à son tour, forme un musée et ne laisserait plus sortir de ses murs les trésors que son sol recèle, qu'elle sait apprécier, et dont elle sait maintenant se faire honneur.

E.-C. MARTIN-DAUSSIGNY.

LE MERCURE D'ANNECY.

(Planche 18.)

Dans un des précédents numéros de la *Gazette archéologique* (1875, p. 114), M. Louis Revon a donné la description des trois bustes de bronze découverts, en 1867, au lieu dit les Fins d'Annecy. Dans son travail, accompagné d'une planche (pl. 30), il annonce que la *Gazette* donnera plus tard une gravure de la pièce capitale du trésor. Ce monument que nous reproduisons sur la planche 18 est une statuette de bronze, haute de 63 centimètres, qui, après avoir fait partie de la belle collection de M. Auguste Parent, est venue aujourd'hui entre les mains de MM. Rollin et Feuardent. Elle a été découverte dans la cavité d'un des bustes et représente un homme jeune, imberbe, entièrement nu, laissant porter tout le poids de son corps sur sa jambe droite, le pied gauche légèrement retiré en arrière. L'avant-bras droit est replié à la hauteur de la poitrine et la main est un peu ouverte, geste d'un homme sur le point de parler ; dans la main gauche abaissée il tient un fragment de manche, brisé à la partie supérieure. Le bout des seins est en cuivre rouge ; le pied droit est moderne, le morceau antique n'ayant pas été retrouvé : peut-être est-il resté fixé au piédestal.

M. W. King a publié récemment un mémoire (1) dans lequel il

(1) *The Annecy athlete.*— Voir aussi *Pall Mall Gazette*, 20 mars 1874 ; *the Athenæum*, 21 mars 1874.

établit que ce bronze représente un athlète, qu'il appartient à l'école grecque, et qu'il ne peut avoir été exécuté plus tard que Lysippe. Il est disposé à y voir un de ces *signa Corinthia* dont parle Pline, et qui étaient, de son temps, si fort prisés des amateurs romains. M. E. Curtius, à l'une des séances de la Société archéologique de Berlin (1), en présentant le travail du savant anglais, semble adopter ses conclusions et donner même à la statue d'Annecy une plus grande importance encore, puisqu'il en profite pour la comparer au Doryphore. Le laconisme d'un procès-verbal ne permet pas de rendre l'expression exacte de la pensée d'un auteur ; cela est regrettable, car l'opinion de l'éminent archéologue allemand eût été intéressante à connaître d'une manière plus développée : toutefois, je ne crois pas qu'il ait pu songer à voir dans le bronze en question une œuvre de Polyclète ou même voisine du maître (2). Les seuls rapprochements à établir consistaient à rappeler que, d'après Pline, Polyclète posa le premier le principe de placer le centre de gravité du corps humain principalement sur un pied, et que c'est à lui que l'antiquité dut la représentation la plus parfaite des figures d'athlètes en bronze. Pour cela il fallait admettre l'opinion de M. King et reconnaître un athlète dans notre monument.

Pour ma part, je ne puis y voir un autre personnage que *Mercure ;* l'œuvre me paraît appartenir à la meilleure époque de l'art romain, mais je n'y retrouve point les allures de l'art grec. Le fragment placé dans la main gauche est certainement l'extrémité d'un caducée, dont les branches devaient dépasser l'épaule. Ceci admis, et il ne me paraît pas possible d'y reconnaître autre chose, il est facile de citer plusieurs statues de Mercure présentant la même absence d'autres attributs, la même pose, reproduisant en un mot le même type. Dans le Mercure Richelieu (3), par exemple, les ailes et la bourse sont modernes ; supprimez-les, vous aurez un Mercure nu tenant un caducée, la jambe gauche tendue et supportant le poids du corps, la tête légèrement inclinée à gauche, semblable au bronze d'Annecy (4). Un Mercure en marbre de la collection Campana (5) et en particulier deux statuettes de Mercure aptère (6), exposées dans la salle des bronzes, au Louvre, peuvent encore servir de termes de comparaison et permettent d'affirmer que la statuette d'Annecy représente Mercure.

(1) 3 février 1875. *Archæologische Zeitung*, 1875, p. 57.

(2) Cf. la charmante tête de femme de l'Héraeum d'Argos publiée par M. F. Lenormant, *Fragments des sculptures de l'Héraeum d'Argos* dans la *Revue archéologique* de 1867, t. XVI, p. 116, pl. XV.

(3) Comte de Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 316, n° 1542.

(4) A l'exception cependant du manteau jeté sur l'épaule, mais qui ne change rien à l'ensemble du mouvement.

(5) D'Escamps, *Description des marbres antiques du Musée Campana*, pl. 5.

(6) A. de Longpérier, *Notice des bronzes du Louvre*, n°s 214 et 218. Le premier de ces deux bronzes, encore inédit quoique depuis longtemps au Louvre, est du plus beau style grec.

Quant au bronze lui-même, l'exécution en est soignée, c'est l'œuvre d'un artiste habile, mais on n'y retrouve pas plus l'application du canon de Lysippe que de celui de Polyclète. Les oreilles et la bouche sont fortes, la figure large, le menton arrondi, le volume de la tête est considérable par rapport au reste du corps ; l'ensemble n'a pas cette maigreur calculée qui donne tant de vigueur et d'élégance aux œuvres grecques.

A. HÉRON DE VILLEFOSSE.



Le petit bronze que nous publions ici, d'après un dessin de Prosper Mérimée (des dimensions de l'original), appartient au musée de Narbonne, et a été trouvé dans les environs de cette ville. Il représente un *Pygmée* en attitude de combat, dans la lutte que ce peuple de nains était censé soutenir habituellement contre les grues, et qui a si souvent inspiré la fantaisie des artistes anciens, en leur donnant l'occasion de déployer leur verve comique. De ses deux mains élevées il tenait une lance, qui est maintenant perdue. La sorte de fleuron qui décore le front de notre Pygmée a été très-souvent placée par les artistes de l'époque romaine sur la tête des personnages des bords du Nil ; on le voit à toutes les figures des peintures pseudo-égyptiennes de Pompéi. C'est le résultat d'une sorte de confusion et de compromis entre la représentation d'un bouton de lotus à demi épa-

noui et la figure dégénérée de la coiffure royale égyptienne appelée *schent*, qui est réduite à des dimensions aussi exiguës sur le front de certaines statuettes d'Harpocrate, exécutées hors de l'Égypte et même à Alexandrie dans les temps romains.

M. B.

ARTÉMIS NANÆA.

2e article.

(Planches 4, 5 et 6.)

Nous avons suivi à la trace le culte, originairement chaldéo-babylonien, de Nana-Anat dans toutes les parties du vaste champ de sa propagation. Partout nous y avons vu la physionomie et l'essence de cette déesse présenter en même temps deux faces qui sembleraient au premier abord essentiellement contradictoires. Cette dualité d'aspects opposés se remarque au même degré chez toutes les divinités féminines des religions euphratico-syriennes. C'est celle qu'exprime l'invocation si connue de l'acte IV du *Mercator* de Plaute :

Diva Astarte, hominum deorumque vis, vita, salus, rursus eadem quae es
Pernicies, mors, interitus.

Au reste, tous les savants modernes qui se sont occupés de l'étude du groupe de religions dont le domaine embrasse le bassin du Tigre et de l'Euphrate, la Syrie, la Phénicie et la Palestine, tous ces savants ont constaté que sous des noms infiniment variés, avec des traits qui font tour à tour prédominer tel ou tel côté de la conception fondamentale, c'est une seule et même divinité féminine qu'on y adore. Elle personnifie la force universelle de la nature mère, se manifeste dans la fécondité de la terre et de l'humidité, dans la reproduction des plantes et des animaux et dans les corps célestes auxquels on attribuait une action bienfaisante sur le cycle des évolutions perpétuelles de la vie, comme la lune et la planète Vénus; c'est une divinité multiforme comme les phénomènes que l'on rapportait à son principe (1).

Pour nous restreindre à la religion chaldéo-babylonienne, où toute cette famille de cultes a trouvé à la fois sa source (2), son principal foyer d'inspirations (3) et aussi sa forme la plus complète, la plus savante et la plus raffinée, il y a déjà cinq ans

(1) Voy. E. Curtius, *Preuss. Jahrb.*, t. xxxv, p. 11.

(2) Voy. le beau travail de M. Schrader, *Semitismus und Babylonismus*, dans les *Jahrbüch. für protestant. Theolog.* pour 1875.

(3) Hérodote (I, 105) et Pausanias (I, 14, 7) savent parfaitement que c'est Babylone qui a été le berceau de la conception de l'Aphrodite céleste.

que j'ai signalé (1), d'après les données des textes cunéiformes, que « la distinction des personnages femelles y est beaucoup moins claire que celle des dieux mâles. Ils se confondent les uns avec les autres (2), et en réalité ils se réduisent à un seul », représentant le principe féminin de la nature, la matière humide, passive et féconde, déesse véritablement myrionyme que l'on qualifie de « déesse souveraine, dame du monde, mère des dieux, dame des grands dieux, reine de la terre, reine de la fécondité ».

Cette identité fondamentale de toutes les déesses du système religieux des bords de l'Euphrate et du Tigre, qui ne sont que des faces d'une même divinité, est exprimée avec une netteté singulière et qui ne peut plus laisser place au doute, à propos du corps sidéral dans lequel on voyait la manifestation la plus éclatante de la divinité féminine, dans un texte provenant de la bibliothèque palatine de Ninive (3), texte auquel M. Gelzer a consacré récemment un commentaire capital (4). Nous y trouvons en même temps l'expression la plus précise de certaines données, telles que l'androgynisme essentiel de la divinité femelle et la notion de l'inceste divin, du dieu mari de sa mère, données qui n'ont été répandues dans le monde grec que par les Orphiques et les Néoplatoniciens, mais qui, plus de 2000 ans avant l'ère chrétienne, étaient professées à l'état de dogmes formels dans les écoles du sacerdoce chaldéo-babylonien.

« L'astre femelle est la planète Vénus (5) ; elle est femelle au coucher du soleil ;

« L'astre mâle est la planète Vénus ; elle est mâle au lever du soleil :

« La planète Vénus au lever du soleil, Samas est le nom de son possesseur à la « fois et son rejeton ;

« La planète Vénus au coucher du soleil, Adar est le nom de son possesseur à la fois et son rejeton (6).

« La planète Vénus au lever du soleil, son nom est la déesse d'Aganê (7) « (Anounit) ;

(1) *Commentaire de Bérose*, p. 69.

(2) De là les échanges continuels de noms qui s'observent dans les textes cunéiformes pour les divinités féminines et qui ne se produisent pas de la même façon pour les dieux mâles ; voy. mes *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 248.

(3) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. III, pl. 53, 2, l. 30-37.

(4) *Zeitschr. für Ægypt. Sprach. und Alterthumsk.*, 1873, p. 129 et s.

(5) *Dilbat*, nom accadien qu'Hesychius enregistre sous la forme Δελέφατ ; voy. ma *Langue primitive de la Chaldée*, p. 345.

(6) Dans cette opposition des deux époux de la déesse, le soir et le matin, Samas est le soleil diurne, dans tout son éclat et toute sa puissance, Adar le soleil ténébreux et voilé, l'Hercule Sandon frappé d'effémination, qui devient l'esclave d'Omphale (voy. mon mémoire sur *la Légende de Sémiramis*, p. 51 et s.). Dans sa conception primitive, Adar (en accadien *Nin-dara*), devenu plus tard le dieu de la planète Saturne, est le soleil nocturne : *Commentaire de Bérose*, p. 113, *la Magie chez les Chaldéens*, p. 161.

(7) Aganê est un des quartiers de la ville de Sippara, divisée par l'Euphrate en deux parties, Sippara du Soleil (Ἡλίου πόλις ἐν Σιππάροις, disent les fragments de Bérose) et Sippara d'Anounit (*Commentaire de Bérose*, p. 218). Le culte de cette cité célèbre consistait dans l'adoration du couple de la

« La planète Vénus au coucher du soleil, son nom est la déesse d'Érech (Nana).
« La planète Vénus au lever du soleil, son nom est Istar parmi les étoiles ;
« La planète Vénus au coucher du soleil, son nom est Belit parmi les dieux (1). »

Une et multiple à la fois sous ses différents noms qui expriment autant d'aspects de sa nature, autant d'hypostases de son essence, la divinité féminine de la religion chaldéo-babylonienne est *Belit* quand on l'envisage comme reine des dieux et des hommes, maîtresse de l'univers organisé ; *Davkina* comme souveraine des ondes, épouse du dieu-poisson dans lequel se personnifie l'intelligence divine (*Éa*) (2) ; *Istar* à la fois comme guerrière, « reine des batailles », et déesse des amours (3), épouse de Doumouzi ou Tammouz, le jeune dieu lumineux ravi à la fleur de son âge, enfin comme présidant à la planète Vénus ; *Zirbanit* ou *Zarpanit* comme formatrice des germes, déesse de la fécondité chez les êtres animés, génératrice, *muallidat* (4), honorée par les prostitutions sacrées de Babylone (5) ; *Anounit* comme « l'étoile du fleuve Tigre (6) », comme la planète Vénus en tant qu'associée conjugalement au Soleil ; *Goula* comme lune, et par suite triforme (7) ; enfin *Allat* (l'Ἄλιττα d'Hérodote), comme déesse chthonienne et funèbre, reine des enfers. Je n'énumère ici que les formes principales. Quelques-uns de leurs noms n'avaient pas originairement un caractère individuel ; ce sont des substantifs ayant un sens générique, qui ne s'est spécialisé que par la suite ; ainsi *Belit* veut dire « la Dame » et *Istar* « la Déesse ».

L'appellation de Nanat-Anat caractérise à son tour un point de vue spécial de la divinité féminine. C'est lorsqu'on l'envisage comme la matière primordiale et incréée, productrice de toutes choses, *muallidat gimri*, source de toutes les générations des dieux et des êtres vivants. Son époux Anou est qualifié « l'antique, le premier-né, l'ancien des dieux, le père des dieux, le seigneur des ténèbres (8) » ;

déesse Anounit et de Adar-Malik (II Reg., XVII, 31 ; cf. *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. III, pl. 66, verso, l. g. b.), complétement identifié avec Samas, le soleil (Schrader, *Die Keilinschriften und das Alte Testament*, p. 165 et 168 ; Gelzer, mém. cit. p. 153 et s.).

(1) Nous retrouvons ainsi dans l'astronomie religieuse de la Chaldée l'origine de la donnée que la planète appartient tantôt à Aphrodite, tantôt à Héra ; Hygin., *Poet. astron.*, II, 42 ; Plotin., *Ennead.*, III, V, 8, p. 149, ed. Dübner. — Les deux noms d'Aphrodite et d'Héra sont souvent employés par les écrivains classiques pour exprimer les deux faces opposées de la déesse asiatique : Lucian, *De dea Syr.*, 34 ; Plutarch., *Crass.*, 17 ; Hesych., v. Βῆλθις ; cf. E. Curtius, *Rhein. Mus.*, 1850, p. 457.

(2) Ce personnage, de l'ordre le plus élevé, est tout à fait « l'Esprit de Dieu porté sur les eaux » (Genes., I, 2 : cf. Sanchoniath., p. 8, ed. Orelli).

(3) Voyez mon *Commentaire de Bérose*, p. 116 et s.

(4) C'est de là que les Grecs ont tiré les formes Μύλιττα et Μόλις.

(5) Herodot., I, 99 ; Strab., XVI, p. 745 ; cf. Baruch, VI, 42 ; Justin., XVIII, 5.

(6) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. II, pl. 51, 2, l. 58. — Il est curieux de rapprocher de ce titre le récit conservé par Hygin (*Fab.* 197) sur l'œuf tombé du ciel dans le fleuve, couvé par les colombes, et d'où sort Vénus.

(7) Un triple temple lui était consacré à Borsippa : *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. I, pl. 55, col. 4, l. 32-36.

(8) *Commentaire de Bérose*, p. 66.

« Anou et Anat sont le ciel et la terre, » dit un texte mythologique (1) ; en effet, ils forment, au début des générations divines, un couple tout à fait analogue à celui d'Ouranos et de Gê, à l'origine des théogonies helléniques.

Nous avons vu plus haut qu'une des qualifications essentielles de cette déesse est « la mère d'Érech », *um Uruk*. C'est donc elle qui est (2) l'Omoroca, reine du chaos dans les récits de Bérose (3). Le prêtre chaldéen du temps des Séleucides la fait identique à Θαλάτθ = θάλασσα, c'est-à-dire à la Mer primordiale, *Tiamat*, que l'épopée cosmogonique d'Érech, dont le début a été récemment découvert par M. George Smith (4), place avant toute autre chose à la naissance de l'univers.

« En ce temps-là, il y avait en haut quelque chose d'innommé, le ciel ;
« en bas quelque chose d'innommé, la terre;
« c'était le chaos ; *Tiamat* (la mer) les avait entièrement engendrés.
« Leurs eaux, réunies et confondues, s'élevaient en haut ;
« aucun roseau n'y avait encore poussé, aucune fleur produit sa graine.
« En ce temps-là, aucun des dieux n'en était encore sorti ;
« ils n'avaient pas des noms divers, et le destin [n'existait pas].
« Alors furent produits les dieux.
« *Lakhma* et *Lakhama* (les deux formes mâle et femelle de la Substance) sortirent par émanation,
« et ils grandirent.
« *Sar* et *Kisar* (l'Énergie de production en haut et en bas) furent [ensuite] produits.
« Une longue suite de jours [et furent produits]
« *Anou*, [*Bel* et *Êa*] (5). »

Dans les conceptions théologiques chaldéo-babyloniennes, ces dieux de l'origine

(1) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. III, pl. 69, 1, l. 2 et 3.

(2) H. Rawlinson, dans l'Hérodote anglais de G. Rawlinson, t. I, p. 610; mon *Commentaire de Bérose*, p. 86.

(3) Fragm. 1, *ap.* Syncell., p. 29, et Euseb. Armen., p. 10, ed. Mai.

(4) Le texte dans Fr. Delitzsch, *Assyrische Lesestücke*, p. 40. Un premier essai de traduction dans G. Smith, *Chaldæan account of Genesis*, p. 62 et s.

(5) Ceci correspond exactement avec les données d'un passage célèbre de Damascius (*De prim. princip.*, 125) : « Les Babyloniens, comme les « autres barbares, passent sous silence l'unique et « premier principe de l'univers, et commencent « par le couple de Ταυθὲ (*tiamat*, la mer) et Ἀπα- « σών (*apsu*, l'abîme), appelant Tauthé la mère des « dieux. De ce couple procéda un fils unique, Μωϋ- « μῖς (*mummu*, le chaos), que je ne puis concevoir « autrement que comme le monde intelligible, pro- « cédant des deux principes. D'eux aussi naît une « nouvelle génération, Δαχὴ et Δαχός (corrigez Λαχ- « μα et Λαχμός), et ensuite une troisième, Κισσαρὴ « et Ἀσσωρός. C'est de ce dernier couple que pro- « cèdent encore trois autres dieux, Ἀνός, Ἴλλινος et « Ἀός (*Ana*, *Elim*, forme accadienne correspon- « dant à Bel, et *Êa*). Enfin de Ἀὸς et de Δαύκη « (*Êa* et *Davkina*) naît un fils appelé Bélus (*Bel-* « *Mardouk*), le démiurge. »

Dans un document mythologique indigène (*Cuneif. inscr. of West. As.*, t. III, pl. 69, 1), Lakhma et Lakhama, Sar et Kisar sont présentés comme des formes de Anou et Anat.

des choses, s'ils sont la source commune de la génération des êtres et des dieux, sont en même temps les puissances des ténèbres et de la destruction. Comme ils personnifient le chaos, ils sont les antagonistes des dieux, émanés d'eux, qui ont organisé l'univers et président au maintien de l'ordre qui le régit. C'est seulement avant que les grands luminaires du soleil (*Samas*), de la lune (*Sin*) et de la planète Vénus (*Istar*) aient commencé leur cours régulier, qu'Anou règne seul en maître absolu sur le ciel (1). L'établissement de ces dieux nouveaux dans leur rôle constitue pour lui un partage de pouvoir, qu'il voit d'un mauvais œil; aussi ce sont les sept Esprits terribles, ses fils, qui attaquent le dieu de la lune pour l'empêcher de briller, et produisent ses éclipses (2). L'œuvre du démiurge, l'organisation de l'univers sortant du chaos, est le résultat d'une lutte. Dans le récit de Bérose (3), Bélus (*Bel-Mardouk*) coupe en deux Omoroca, identifiée ainsi avec le chaos, et fait de sa partie supérieure le ciel, de sa partie inférieure la terre. Les monstres auxquels elle présidait deviennent les habitants et les génies des enfers. Dans la grande épopée cosmogonique, dont M. Smith a retrouvé les débris, Tiamat, après avoir été l'origine du chaos et avoir produit les premiers dieux, une fois l'ordre établi dans le monde, devient la source de la mort et du péché. Revêtant la figure d'un animal monstrueux, c'est elle qui induit l'homme à désobéir aux règles établies par Êa, l'intelligence divine. Alors les dieux arment de la foudre et de la harpé Bel-Mardouk, qui combat Tiamat (4), la défait et la précipite dans les enfers (5). On voit que son rôle est ici tout à fait conforme à celui du serpent tentateur dans le récit de la Genèse (6).

Ainsi que je l'ai montré ailleurs (7), les titres de « mère d'Érech, dame d'Érech », sont en rapport direct avec ce caractère ténébreux, infernal et funèbre de Nana-

(1) Son nom accadien *Anna* ou *Ana*, d'où dérive *Anu* sans qu'on ait à y chercher une étymologie sémitique, signifie « le ciel ».

(2) Le texte dans les *Cuneif. inscr. of West Asia*, t. IV, pl. 5. Traduction par M. Smith : *Assyrian discoveries*, p. 398 et s.; *Chaldæan account of Genesis*, p. 107 et s.; par M. Fox Talbot : *Records of the past*, t. V, p. 163 et s.

(3) Fragm. 1. — Voy. la représentation de cette scène sur plusieurs cylindres babyloniens : Lajard, *Culte de Mithra*, pl. LIV, n° 8, et pl. XLIX, n° 5; cf. *Commentaire de Bérose*, p. 85.

(4) Ce combat est retracé dans un beau bas-relief colossal du palais de Nimroud, au Musée Britannique : Layard, *Monuments of Nineveh*, nouv. sér., pl. 5.

(5) Le texte dans Fr. Delitzsch, *Assyrische Lesestücke*, p. 44 et s. Traduction dans G. Smith, *Chaldæan account of Genesis*, p. 95 et s.

(6) Ce n'est sans doute pas par une coïncidence fortuite que le serpent est tenu à la main d'Anat-Ken dans les figures des monuments égyptiens dont nous avons donné un échantillon (p. 43). — Si dans la forme la plus habituelle du récit cosmogonique, dans celle du moins qui paraît avoir été spécialement adoptée à Érech, la figure que prend Tiamat pour tenter l'homme et combattre Mardouk est celle d'un quadrupède ailé et couvert d'écailles, il existait parallèlement en Chaldée une autre version de la chute de nos premiers ancêtres, bien plus conforme à celle de la Bible, où l'arbre de vie et le serpent jouaient leur rôle. C'est ce qu'atteste un cylindre babylonien, dont on croirait volontiers la représentation puisée dans le chapitre III de la Genèse : Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XVI, n° 4; G. Smith, *Chaldæan account of Genesis*, p. 91.

(7) *Commentaire de Bérose*, p. 86; cf. Gelzer, *Zeitschrift für Ægypt. Spr. und Alterth.*, 1875, p. 131.

Anat. En effet, Érech, « la ville éternelle » comme signifie son nom, originairement accadien (*uru-uku*), était le grand champ de sépulture de la Chaldée antique (1), la ville des morts par excellence. Depuis les temps les plus reculés du premier empire chaldéen jusqu'à ceux des Parthes et des Séleucides, c'était une dévotion que d'y apporter ses morts de fort loin pour qu'ils reposassent sous la protection d'Anou et d'Anat, exactement de la même façon qu'encore aujourd'hui, dans la même région, l'on voit les Musulmans schiites ordonner que leur dépouille soit transportée, souvent d'énormes distances, à Mesdjed-Aly pour y recevoir la sépulture. Nana-Anat arrive ainsi à se confondre complétement avec Alat, la reine des enfers, « la dame de la fosse funèbre » (en accadien *Nin-kigal*). C'est pour cela que son image est celle que, par une conservation des anciens rites, on choisit encore aux temps gréco-parthes pour la placer dans les sépultures. Et, pour ces images funéraires, on a soin d'adopter parmi ses types de représentations celui qui la rapproche le plus des déesses génératrices comme Zarpanit (2). Car la mort enfante la vie, la divinité qui détruit les êtres est aussi celle qui les régénère et en fait naître de nouveaux; la mort et la vie, l'anéantissement et la reproduction, s'enchaînent dans un cycle perpétuel d'évolutions que la déesse nature embrasse dans son sein.

Aussi cette déesse funèbre est-elle honorée par les mêmes rites que la voluptueuse Zarpanit. Nous avons vu la prostitution religieuse accompagner le culte d'Anaïtis en Arménie et dans le Pont, et, sur les monuments égyptiens, Anat elle-même, sous une de ses deux formes, nous est apparue qualifiée comme la *qedescheth* divine. Le seul texte cunéiforme que nous possédions jusqu'ici, relatif à ces pratiques infâmes, parle précisément de prostituées sacrées du dieu Anou (3), le compagnon et l'époux d'Anat.

Le document mythologique cité plus haut dit que la planète Vénus, le soir, quand elle annonce la nuit, est Nana, tandis que le matin, quand elle annonce la venue du jour, elle est Anounit, l'épouse de Samas ; conformément à cette donnée, un des hymnes bilingues, accadiens et assyriens, de la collection que j'ai appelée le *Véda chaldéen*, invoque la déesse d'Érech et la déesse d'Aganè comme une seule et même

(1) Loftus, *Travels in Chaldæa and Susiana*, p. 162 et s. ; H. Rawlison, dans le t. I de l'Hérodote anglais de G. Rawlinson, p. 592.

(2) Le type plastique de celle-ci est parfaitement certain. C'est la déesse absolument nue, que l'on figure les deux mains sur la poitrine pressant ses seins, ou bien tenant dans ses bras un enfant qui s'abreuve à ce sein divin, dans un certain nombre de terres-cuites des anciennes époques babyloniennes (Layard, *Nineveh and its remains*, t. II, chap. 7 ; Loftus, *Chaldæa and Susiana*, p. 214 ; G. Rawlinson, *The five great monarchies*, 1re édition, t. I, p. 170) et sur bien des cylindres de pierre dure (Cullimore, *Oriental cylinders*, nos 13, 27, 31, 35, 50, 94, 125, 129 ; Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XXVI, nos 1, 6 et 9 ; XXX, no 1 ; XXXIV, no 3 ; LIV B, no 13). — La collection Delaporte renferme plusieurs terres-cuites de ce type, appartenant aux derniers temps gréco-parthes ; on y remarquera l'exagération intentionnelle de certaines particularités qui marquent le sexe.

(3) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. II, pl. 17, l. 11-13, *a-b* ; mes *Études accadiennes*, II, 1, p. 152 et s.

divinité à deux faces (1). Nana était donc toujours la déesse spécialement ténébreuse, même quand elle revêtait un aspect planétaire, car toutes ces divinités féminines ont beau avoir chacune un caractère spécial, chacune y joint aussi quelques traits qui y sembleraient au premier abord étrangers, et qui nous ramènent à la nature compréhensive de la conception fondamentale du principe féminin de l'univers. C'est ainsi qu'Anat peut, dans un document indigène, être identifiée à Istar (2); dans cette identification nous avons l'Anaïtis-Aphrodite de Bérose. Mais où Nana se montre le plus manifestement une déesse planétaire, c'est dans le culte spécial de la ville de Borsippa, où, par exception, elle est l'épouse de Nébo (3), le dieu de la planète Mercure, réalisant ainsi le couple des deux « astres prophètes » comme on les appelait (4), de ceux qui accompagnent le plus près le soleil et annoncent son apparition.

Quand elle est Hespérus, l'astre du soir, Nana, nous l'avons également vu, est associée à Adar, à la fois comme épouse et comme mère; cette association était l'objet d'un culte dans différents temples (5). Dans la religion locale de Nipour, ville rivale d'Érech en antiquité, Adar était dans le même rapport avec Belit: en même temps fils et époux (6). C'est ainsi que, dans les légendes hellénisées, un lien incestueux rattache Sémiramis à son fils Ninyas (7), comme en Égypte l'Ammon de Thèbes est « le taureau de sa mère ». Ce dogme de l'inceste divin, monstrueuse aberration de l'esprit de symbolisme, est fondamental et répandu partout dans les religions de l'Asie antérieure (8). Le principe igné et solaire, considéré comme mâle, y est tenu pour émané du principe humide et féminin, que son action féconde ensuite. La même notion est implicitement contenue dans le couple conjugal de Nana-Anat et d'Anou, car Anat, en tant que la matière primordiale, préexiste à Anou, et c'est dans son sein qu'il se développe. Au fond, du reste, ce couple cosmogonique ne diffère pas du couple sidéral de Nana et Adar, car c'est une des particularités propres à la religion chaldéo-assyrienne que les dieux planétaires y reproduisent exactement les dieux supérieurs dans un ordre secondaire d'émanations, et parmi ces correspondances celle d'Adar est avec Anou (9). Un texte mythologique (10) va jusqu'à faire de *Adar* un surnom d'Anou.

(1) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. IV, pl. 19, 3; *Études accadiennes*, II, 1, p. 102 et s.; cf. mes *Premières Civilisations*, t. II, p. 168.

(2) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. III, pl. 69, 1, l. 28.

(3) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. I, pl. 65, col. 2, l. 23; Layard, *Inscr. in the cuneif. char.*, pl. 17, l. 15.

(4) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. III, pl. 59, 5, l. 5.

(5) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. III, pl. 66, verso, l. 4, b.

(6) H. Rawlinson, dans le t. I de l'Hérodote anglais de G. Rawlinson, p. 625.

(7) Justin., I, 2.

(8) Ch. Lenormant, *Nouvelle Galerie mythologique*, p. 36; ma *Monographie de la Voie sacrée éleusinienne*, t. I, p. 490 et s.; et mon mémoire sur la *Légende de Sémiramis*, p. 60 et s.

(9) *Commentaire de Bérose*, p. 112 et suiv.; cf. H. Rawlinson, *Journ. of the R. Asiat. Society*, new ser., t. I, p. 202 et 230.

(10) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. III, pl. 69, 1, l. 3.

Mais Nana-Anat, dans le ciel, est encore plus lunaire que planétaire. Nous en avons la preuve par le croissant qui surmonte sa tête, aussi bien sur les stèles égyptiennes du temps de la dix-huitième dynastie que dans les statuettes de l'époque gréco-parthe, comme celle qui est gravée dans la pl. 4. C'est ce qu'indique aussi l'assimilation, faite par les Grecs, de Nanæa à Artémis. Elle est lunaire à un triple titre : parce que, dans les conceptions du panthéisme chaldéo-babylonien, la lune était l'astre humide par excellence, la représentation de ce principe parmi les corps célestes, comme le soleil la manifestation essentielle du principe igné ; parce qu'elle était tenue pour le réceptacle de tous les germes (1) ; enfin parce qu'elle était aussi l'astre des morts. Dans les idées des religions qui se sont développées sous l'influence de la Chaldée et de Babylone, la déesse lunaire est toujours infernale, et réciproquement. Aussi voyons-nous Goula, de toutes les déesses chaldéo-assyriennes celle qui est le plus étroitement et le plus directement en rapports avec la lune, appelée « celle qui vivifie les morts (2) ». Bérose (3) a soin de remarquer que sa Thavath-Omoroca, reine du chaos, est la lune en même temps que la mer primordiale.

La lune était considérée par les anciens comme essentiellement douée des attributs des deux sexes (4). Aussi, dans la religion chaldéo-assyrienne, cet astre, suivant le point de vue auquel on le considère, est en même temps un dieu mâle, Sin, ou une déesse féminine, tandis que les personnifications solaires sont toujours mâles. Et Sin, adoré encore par les habitants de l'Assyrie pendant toute la période romaine (5), était aux yeux des païens de Harrân, où son culte se maintint postérieurement à la naissance de l'islamisme, tenu par un être hermaphrodite (6). C'est aussi le caractère de Νάναρος, c'est-à-dire de Sin-Nannarou (7), « le lumineux », dans un récit légendaire recueilli par Ctésias (8). Dans la religion indigène de l'Asie Mineure, le dieu lune était un personnage masculin, mais d'un aspect efféminé et presque androgyne, Mên (9). En Grèce, au contraire, le même astre était personnifié dans une divinité féminine, Séléné ; seulement les œuvres de l'art donnaient pour

(1) Johann. Lyd., *De mens.*, II, 6 ; III, 4 ; IV, 53 ; *De ostent.*, 16. — Nous trouvons l'expression de cette idée dans un hymne bilingue au dieu Sin : *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. IV, pl. 9, l. 24-25 ; *Études accadiennes*, II, 1, p. 138 ; voyez mes *Premières Civilisations*, t. I, p. 160.

(2) *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. IV, pl. 19, 1, *verso*, l. 8-9.

(3) Fragm. 1.

(4) Plat., *Conviv.*, p. 190 ; Orph., *Hymn.*, IX, 4 ; cf. Macrob., *Saturn.*, III, 8.

(5) Herodian., IV, 13 ; Spartian., *Caracall.*, 6 ; Ammian. Marcell., XXIII, 3, 1.

(6) Chwolsohn, *Die Ssabier und der Ssabismus*, t. II, p. 183 ; Maury, *Histoire des religions de la Grèce*, t. III, p. 127.

(7) Voy. mon *Commentaire de Bérose*, p. 99 et suiv.

(8) Athen., XII, p. 530 ; Nicol. Damasc., fr. 10, ed. C. Müller, *Fragm. histor. græc.*, t. III, p. 359-363.

(9) Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. II, p. 962-978 ; Maury, *Histoire des religions de la Grèce*, t. III, p. 123-130.

monture à cette déesse le mulet (1), animal essentiellement priapique (2), qui la caractérise comme une véritable Artémis Orthia (3) ou Priapiné (4).

Il suffirait donc du côté lunaire du personnage de Nanæa pour expliquer comment nous la voyons représentée androgyne, sans autre changement dans son type et dans sa posture, dans une statuette d'ivoire, trouvée aussi parmi les tombeaux gréco-parthes de la Chaldée et entrée au Louvre avec la collection Delaporte. Nous reproduisons ici cette figurine à moitié des dimensions de l'original. Un des noms que la déesse reçoit sur les monuments égyptiens quand elle est représentée nue, *Ken*, implique aussi cette notion d'androgynisme; car la signification philologique imprime à son adoption le même caractère qu'à la représentation de l'Aphrodite de Paphos et d'autres déesses asiatiques analogues par la figure significative du cône (5).



Au reste, sans prétendre examiner à fond la grande question de l'androgynisme divin dans les religions antiques (6), il faut reconnaître que nous sommes ici en présence d'une notion bien plus étendue et plus générale qu'un simple point de vue lunaire. La divinité féminine des religions euphratico-syriennes est toujours essentiellement douée des deux sexes (7). C'est la *Venus barbata* de Cypre (8), transmise à la Pamphylie (9) et à Rome (10), l'*Amathusia duplex* de Catulle, l'Ἀφρόδιτος d'Aristophane (11). Un des modes d'expression détournés et les plus habituels de cette nature androgyne consiste à représenter la déesse comme virile et guerrière (12). Or, c'est ainsi que nous avons vu Anaïtis adorée dans les deux Comana, de la Cappadoce et du Pont, où les Grecs l'ont identifiée à Enyo ou Bellone; c'est ainsi que les monuments égyptiens nous ont offert leur Anata, sous une de ses formes, comme une déesse armée et belliqueuse.

(1) Pausan., V, 11, 3; cf. Gerhard, *Griech. Mythol.*, § 340, 2; Panofka, *Musée Blacas*, p. 51.

(2) Creuzer, *Symbolik*, l. VIII, ch. VII, § 6; t. III, p. 152 de la traduction Guigniaut.

(3) Pausan., III, 16, 5 et 6; Clem. Alex., *Protrept.*, III, p. 35, éd. Potter.

(4) Plutarch., *Lucull.*, 13; cf. J. de Witte, *Revue numism.*, 1864, p. 30.

(5) *Pitture d'Ercolano*, t. III, p. 273; Creuzer, *Symbolik*, l. IV, ch. VI, § 2; t. II, p. 221 et s. de la traduction Guigniaut; Guigniaut, *la Vénus de Paphos et son temple*, dans le tome IV de la traduction de Tacite par Burnouf, p. 429; mon mémoire sur la *Légende de Sémiramis*, p. 45 et s.

(6) Voy. Ch. Lenormant, *Ann. de l'Inst. archéol.*, t. VI, p. 232-264, et ma *Monographie de la Voie Sacrée*, t. I, p. 358-372.

(7) *La légende de Sémiramis*, p. 44 et s.

(8) Serv. *ad Virgil. Æneid.*, II, 632; Macrob., *Saturn.*, III, 8.

(9) Lyd., *De mensib.*, p. 24 et 29.

(10) Suid., v. Ἀφρόδιτος; Codin., *De orig. Constantinop.*, p. 14, éd. de Paris; Schol. Venet. B Villois. *ad Iliad.*, B, 820; Schol. Lips. *ad Homer.*, ap. Heyne, t. IV, p. 693 de son édition.

(11) Ap. Macrob., *Saturn.*, III, 8; Hesych. v. Ἀφρόδιτος.

(12) Vogüé, *Mélanges d'archéologie orientale*, p. 71; ma *Légende de Sémiramis*, p. 42 et s.

Nous n'avons pu avoir d'hésitation sur l'attribution du nom de Nanæa à la statuette figurée dans la planche 4. On est, au contraire, tout d'abord embarrassé pour la désignation à donner au tye de divinité qui remplace souvent celui-ci dans les mêmes tombeaux, et qui représente une déesse, tantôt nue, tantôt vêtue d'une longue robe, à demi-couchée, le haut du corps appuyée sur le coude gauche, la tête coiffée de la *mitra* persique. Les planches 5 et 6 en offrent, des dimensions des originaux, deux spécimens choisis entre un grand nombre d'autres dans l'ancienne collection Delaporte ; ce sont deux statuettes d'albâtre ; les cheveux et la mitra de celle de la planche 6 sont ajoutés et modelés en pâte ; sa robe porte des traces de dorure.

Une petite terre-cuite fort grossière, de la même provenance et conservée aussi



au Louvre, lève toute hésitation. Nous en insérons ici un dessin, de la grandeur de l'original. Au lieu d'être coiffée de la mîtra, la tête de la déesse y est armée des deux cornes du croissant lunaire. C'est donc un second type de représentation de la même Artémis Nanæa. Il la caractérise encore plus expressément sous son aspect funèbre, comme reine des morts. En effet, dans les habitudes symboliques de l'art de l'Asie, la posture qui lui est ici donnée est essentiellement funéraire : c'est celle du mort sur son lit de sépulture, plutôt encore du mort dans l'existence impuissante, inactive et enchaînée du *schéôl*. Que l'on se rapporte aux tessères funéraires de terre-cuite des tombeaux de Palmyre (1), lesquelles sont environ contemporaines de nos statuettes de la collection Delaporte ; on y constatera que c'est toujours dans cette attitude que les défunts y sont figurés. On doit aussi en rapprocher les images

(1) Vogüé, *Syrie centrale, Inscriptions sémitiques*, pl. xii, p. 70 et s.

des morts qui surmontent habituellement les urnes étrusques, car probablement il y a là un emprunt directement fait à l'Asie, comme tant d'autres usages de l'art de l'Étrurie. La déesse du schéôl, du « Pays sans retour » comme disaient les Chaldéens et les Assyriens, se représente sous les mêmes traits que les défunts qui peuplent son empire, car elle est elle-même comme leur type divin.

François LENORMANT.



Il a été déjà plusieurs fois fait mention (1) des curieuses idoles de terre-cuite, de forme aplatie, qui se rencontrent assez fréquemment à Thèbes de Béotie et qui représentent une déesse figurée par un cône armé de deux bras rudimentaires, à la façon des bétyles de la Phénicie. Dans le type le plus ancien, le plus simple, on ne voit que le cône avec ses rudiments de bras; le Cabinet des médailles en possède un échantillon. Plus tard, le cône est surmonté d'une tête, qui offre quelquefois l'empreinte du style d'une bonne époque de l'art. Le cliché ci-joint en offre un spécimen, emprunté aux collections du Musée Britannique; l'original a 28 centimètres de hauteur (2). Quelquefois la tête de la déesse est ornée d'un haut diadème dentelé, ou bien un disque est placé sur le devant de sa tiare conique (3).

Ce type de représentation tout particulier, et bien évidemment consacré par la tradition, est d'origine asiatique. C'est celui du bétyle de l'Astarté phénicienne, tel qu'on le voit dans son temple de Paphos (4), sur les ex-voto du temple de la Dea Cœlestis à Carthage (5) et sur les monnaies de Cossura (6).

« S'il fallait donner un nom à ces déesses, a dit M. de Witte en parlant des terres-cuites de Thèbes, on peut penser à Harmonie, forme héroïque d'Astarté (7), plutôt qu'à Vénus. » Le nom même d'Ἁρμονία n'est que l'exacte traduction du nom d'une des formes de la divinité féminine chez les Chananéens (8), la Θουρὼ ἡ μετονομασθεῖσα Χουσαρθίς (*Thorah*, appelée aussi *Hhaschereth*) de Sanchoniathon (9). Son rôle dans les traditions mythiques de Thèbes est au nombre des traits les plus positivement asiatiques de la religion de cette cité, qui militent en faveur du caractère réel et historique de la colonie phénicienne à laquelle s'attache la légende de Cadmus (10).

F. L.

(1) De Witte, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXI, p. 108; F. Lenormant, *les Premières Civilisations*, t. II, p. 888 et suiv.

(2) Cf. F. Lenormant, *Catalogue Raifé*, n° 1029.

(3) *Catalogue Raifé*, n°s 1030 et 1031.

(4) Millin, *Galerie mytholog.*, pl. XLIII, n°s 171-173; Münter, *Der Tempel der himmlischen Göttin zu Paphos*, pl. IV; Lajard, *Recherches sur le culte de Vénus*, pl. I, n°s 10-12; Gerhard, *Ueber die Kunst der Phœnicier*, pl. III, n° 17.

(5) Gesenius, *Monum. phœnic.*, pl. XXIII et XXIV.

(6) *Ibid.*, pl. XXXIX, 13, D.

(7) Movers, *Die Phœnizier*, t. I, p. 512; *Das phœnizische Alterthum*, t. II, p. 85 et suiv.

(8) Movers, *Die Phœnizier*, t. I, p. 508 et suiv.

(9) P. 32, éd. Orelli.

(10) Voy. le travail sur *la Légende de Cadmus et les établissements phéniciens en Grèce*, dans le tome II de mes *Premières Civilisations*.

L'éditeur-gérant : A. LÉVY.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.

L'ENLÈVEMENT DE GANYMÈDE.

MIROIR TROUVÉ A CORINTHE.

(PLANCHE 19.)

La boîte de miroir, pl. 19, a été découverte à Corinthe il y a peu de temps, et est entrée dans la collection d'antiquités rassemblée par un habile connaisseur, M. Sabouroff, ambassadeur de Russie à Athènes. Grâce à l'obligeance de M. Sabouroff, par l'entremise de MM. Rollin et Feuardent, nous avons obtenu la faveur de publier dans la *Gazette archéologique* un dessin de ce précieux relief, et nous en offrons à nos lecteurs une belle gravure due au talent de M. Amédée Varin.

Le sujet est facile à reconnaître : c'est Jupiter transformé en aigle qui ravit Ganymède, le fils de Tros, et l'emporte dans les airs. Tout, dans ce groupe, respire la délicatesse de l'art hellénique parvenu à sa plus haute et plus sublime perfection. L'aigle, craignant de blesser l'éphèbe, saisit son tendre corps avec la plus grande précaution, évitant d'appuyer ses serres avec trop de force. Ganymède, plein de joie, levant ses regards vers le ciel, dans la direction de la tête de l'oiseau, se laisse enlever dans l'espace sans opposer la moindre résistance. Le groupe est admirablement composé; la chlamyde qui retombe des épaules du jeune homme laisse presque entièrement nu tout son corps ; les détails, les plumes de l'aigle, les cheveux flottants de Ganymède, sont traités avec la plus grande délicatesse, et toutefois, malgré cette perfection que nous constatons ici, il y a quelques parties qui semblent ne pas avoir été terminées, quand l'artiste a finement ciselé ce relief (1).

(1) La plaque de métal découpée, quand elle a été trouvée, était posée, comme on le voit dans la planche, sur la moitié d'une boîte de miroir, garnie d'une charnière; il y a deux trous dans la plaque, avec un anneau destiné à soulever le couvercle. Ces trous servaient évidemment à fixer la plaque sur la boîte; mais aucune trace de trous correspondants ne se remarque dans la boîte; l'intérieur semble avoir été doré.

Il manque évidemment la seconde partie de la

Léocharès, qui florissait entre les olympiades CII (372 av. J.-C.) et CVII (352 av. J.-C.) et qui vivait encore à l'époque d'Alexandre le Grand, avait fait un groupe de bronze représentant l'aigle enlevant Ganymède. *Leochares* (fecit) *aquilam sentientem quid rapiat in Ganymede et cui ferat parcentemque unguibus etiam per vestem puero* (1).

M. W. Helbig (2), d'accord avec Otto Jahn (3), distingue deux types dans les représentations que les anciens nous ont laissées de l'enlèvement de Ganymède. Le premier est celui que nous offre le groupe du Vatican (4), représentant l'aigle envoyé par Jupiter pour enlever Ganymède. L'autre est fourni par le groupe de Venise (5), qui montre Jupiter lui-même transformé en aigle et emportant dans ses serres le jeune Troyen.

Il existe des répliques de l'un et de l'autre groupe, avec des variantes. Celui du Vatican est le type le plus ancien et on y observe les détails indiqués par Pline, quand il parle de l'œuvre de Léocharès, c'est-à-dire que l'aigle saisit les plis de la chlamyde pour garantir le corps de l'éphèbe contre l'atteinte de ses serres. Pour cette raison on pense généralement que ce groupe est une imitation de la composition du célèbre sculpteur athénien. Mais la chose me semble difficile à décider; car, si le groupe du Vatican montre une conception noble et grandiose, il est certain que le groupe de Venise est d'une invention plus récente et annonce un art plus libre, plus développé, où dominent des instincts de volupté et de sensualisme.

Nous n'entrerons pas ici dans les détails du mythe de Ganymède, qui sont connus et auxquels les poëtes grecs et latins font de fréquentes allusions ; nous ne donnerons pas la liste des nombreuses œuvres d'art que l'antiquité nous a léguées, et où l'on retrouve ce sujet, qui

boîte, ou le miroir proprement dit, et c'est sur cette seconde partie qu'était fixée à l'extérieur la plaque qui est enrichie du relief.

(1) Plin., *Hist. nat.*, XXXIV, 8, 19, 79, ed. Sillig; cf. Tatian. *Orat. adv. Graecos*, 56; *Anthol. Palat.*, XII, 222.

(2) *Annales de l'Inst. arch.*, t. XXXIX, 1867, p. 338-352.

(3) *Arch. Beitræge*, p. 20, Berlin, 1847.

(4) Visconti, *Mus. Pio Clem.*, III, pl. XLIX; Millin, *Galer. mythol.*, CXLV, 531; Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 409, n° 707; K.-O. Müller und Wieseler, *Denk. der alt. Kunst*, t. I, pl. XXXVI, n° 148.

(5) Zanetti, *Ant. statue greche e romane della Libreria di S. Marco*, t. II, pl. VII; Clarac, *l. cit.*, pl. 407, n° 702.

se prêtait admirablement aussi bien à la plastique qu'à la peinture. Il apparaît sur toutes sortes de monuments, groupes de marbre, bas-reliefs, bronzes, miroirs, terres-cuites, mosaïques, peintures murales, monnaies, pierres gravées, bijoux, etc. Les vases peints seuls n'ont pas offert jusqu'à ce jour, autant que je sache, Ganymède en rapport avec l'aigle. Dans la peinture de la céramique grecque, c'est sous la forme humaine que le souverain des dieux se montre à Ganymède (1).

Comme nous publions ici une boîte de miroir, je citerai seulement le miroir trouvé à Palestrine et que j'ai eu occasion de voir et d'étudier en 1867 à Rome, chez M. Pasinati (2). Sur le couvercle est représenté en relief l'aigle qui enlève Ganymède ; deux éphèbes et une jeune fille, placés au-dessous du groupe, sont témoins de la scène. La composition est médiocre, mais le travail est remarquable par la finesse et l'habileté déployées par l'artiste qui a fait ce bas-relief.

Un autre miroir étrusque montre, dans une composition gravée, l'enlèvement de Ganymède accompagné de l'inscription *Catmite* qui rappelle le *Catamitus* des Latins (3).

J. DE WITTE.

DEUX FIGURINES DE LA NÉCROPOLE DE TANAGRA.

(PLANCHE 20.)

« Montrons, s'écriait Pindare, si nous échappons par des causes réelles à la vieille injure de truie béotienne » :

. . . . . ἀρχαῖον ὄνειδος ἀλαθέσιν
Λόγοις εἰ φεύγομεν, Βοιωτίαν ὗν· (4)

(1) Passeri, *Pict. Etruscorum in vasculis*, pl. CLVI ; *Museum etruscum Gregorianum*, t. II, pl. XIV, 2; *Élite des monum. céramogr.*, t. I, pl. XVIII.

(2) *Monuments inédits de l'Inst. arch.*, t. VIII, pl. XLVII, 2.

(3) *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1866, p. 236.—Voy. sur les monuments qui représentent l'enlèvement de Ganymède, Otto Jahn, *Arch. Beitræge*, p. 12-45, Berlin, 1847; W. Helbig, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XXXIX, 1867, p. 238-352 ; Overbeck, *Kunstmythologie*, t. I, p. 515-553. C'est M. Overbeck qui a donné le Catalogue le plus complet des monuments de toute nature représentant l'enlèvement de Ganymède.

(4) Pindar., *Olymp.*, VI, v. 151-152.

Malgré cette plainte patriotique où la révolte se sent sous l'ironie, le nom de Béotien est resté comme une injure dans toute l'antiquité gréco-latine. Après Platon, après Ménandre, après Horace, Plutarque lui-même, qui oubliait sans doute qu'il était Béotien, prodiguait les épigrammes à l'ignorance, à la grossièreté et à la bêtise des Béotiens (1). De nos jours, le mot « béotien » est passé dans le langage usuel, et l'on qualifie ainsi l'homme dont l'intellect épais semble peu accessible aux choses de l'esprit. Rien cependant n'est plus injuste. Pour apprécier combien cette injure est imméritée, il n'est pas besoin de se rappeler le génie tactique d'Épaminondas, de relire les poëmes d'Hésiode, les fragments de Corinne, les odes de Pindare, les Vies de Plutarque, tous Béotiens, comme on sait; il suffit d'aller au Louvre et de donner un coup d'œil aux vitrines où sont exposées les terres-cuites de Tanagra. Quoi de plus opposé à la prétendue lourdeur béotienne que ces ravissantes figurines, si élégantes, si coquettes, si gracieuses?

Ce fut par hasard, il y a une dizaine d'années, qu'on découvrit les premières figurines de Tanagra. Des paysans travaillant la terre dans la vallée du Sari mirent à découvert des sarcophages antiques qui renfermaient avec des vases et des débris de poteries multiformes une multitude de figurines de terre-cuite. Le sol fouillé dans d'autres parties de la plaine, non loin de la colline rocailleuse où s'élevait Tanagra, en fit trouver aussi un grand nombre. La plupart de ces statuettes étaient mutilées ; de beaucoup d'autres il ne restait que poussière ; mais il y en avait aussi dans un état de conservation des plus rares. Ces figurines, de diverses grandeurs, variant entre six et quarante centimètres de hauteur, représentent des femmes, des enfants, de jeunes hommes. Modelées avec un art exquis à la partie antérieure, ces statuettes n'étaient destinées qu'à être vues de face, car le dos n'est pas même ébauché. Il présente une surface arrondie, percée au milieu d'une sorte de trou d'évent, de la forme et de la dimension d'un œuf de pigeon. Un grand nombre de terres-cuites portent

(1) Plutarch., *De esu carnis.*

des traces de couleur. Les chairs y sont peintes en rose, les yeux en bleu, les sourcils et les cheveux en rouge-brun, en ocre jaune ou en jaune pâle, les vêtements en rouge pâle, en violet, en vert pomme, en gris-perle, en lilas. On parcourt toute la gamme des nuances tendres et des tons rompus familière aux peintres de Pompéi. Quelques ornements, bracelets, diadèmes, boucles d'oreilles, colliers, sont dorés. Les bordures de certains vêtements de dessus sont aussi rehaussées d'or. Chacune de ces figures est-elle un original, ou ont-elles été fabriquées au moule? M. O. Rayet, à qui nous devons une savante et complète monographie des terres-cuites de Tanagra (1), se basant sur cette remarque que plusieurs figurines sont presque semblables, pense qu'elles sortent d'un même moule. Nous avouerons ne pas avoir été frappé au même degré que M. Rayet de la ressemblance des terres-cuites entre elles. Nous lisons, il est vrai, dans la *Gazette des Beaux-Arts* que « chaque figure après être sortie du moule était retouchée à l'ébauchoir ». Mais il y a des dissemblances marquées, aussi bien dans la silhouette même du corps et dans les membres que dans les traits et l'expression du visage et dans les plis des draperies. On ne saurait nier l'air de famille des figurines de Tanagra, mais on trouverait avec peine parmi ces terres-cuites plusieurs épreuves d'un même type.

Quoi qu'il en soit, ces statuettes, d'un caractère si original et d'une grâce à la fois si naïve et si piquante, ont excité, en même temps que les convoitises des musées, la sagacité des archéologues. On s'est demandé ce qu'elles représentent et à quelle époque elles appartiennent. Ces figurines sont-elles des déesses, Déméter et Perséphoné voilée, Aphrodite nue et demi-nue, Héra allaitant (2), Melpomène tenant le masque tragique; ou sont-elles tout simplement des femmes, jeunes filles, jeunes mères, matrones, pleureuses, danseuses, aulétrides et choéphores (3)? On ne saurait méconnaître

(1) O. Rayet, *Les figurines de Tanagra au Musée du Louvre* (*Gazette des Beaux-Arts*, nos d'avril, juin et août 1875).

(2) Ottfried Müller, *Handbuch der Archæol.*, § 359, 1.

(3) Cf. Otto Lüders, *Ritrovamenti di terre cotte in Tanagra* (*Bullettino dell' Instituto di corrispondenza archeologica*, mai 1874). — Léon Heuzey, *Recherches sur les figures de femmes voilées dans l'art grec* (*Monuments grecs publiés par la Société*

qu'un grand nombre des statuettes de Tanagra ont les attributs symboliques que les Grecs étaient accoutumés de donner aux divinités. Ces figures voilées semblent les images de Déméter, de Perséphoné, de Héra (1). Cette femme nue tenant à la main une pomme rouge pourrait bien être une Aphrodite victorieuse. Qui ne reconnaîtrait Hermès en ce jeune homme solidement découplé, coiffé d'une sorte de pétase et tenant une bourse? Le masque scénique de cette jeune femme ne la distingue-t-il pas comme une Melpomène ou une Thalie? La double flûte dans laquelle souffle cette autre jeune femme n'indique-t-elle pas la rustique Euterpe? Mais ce système d'interprétation n'est plus guère soutenable, quand nous retrouvons ces mêmes attributs sur des personnages auxquels ils ne conviennent nullement. Ne voilà-t-il pas la pomme rouge de l'Aphrodite victorieuse qui devient bleue et qui passe aux mains d'un gros enfant joufflu ; la bourse d'Hermès qui est tenue par une jeune fille accroupie, vêtue seulement d'un chiton transparent, le masque de Melpomène qui est porté par un éphèbe? Le voile auguste de Déméter couvre la tête de jeunes femmes dont la désinvolture, encore que pleine de charme, n'a rien de divin, et qui portent un pétase et un éventail, attributs que ne peuvent pas revendiquer les « Grandes Déesses ». On est alors tout déconcerté, et l'on n'est pas bien certain de n'avoir pas pris pour Hermès un héros de palestre, pour Déméter une pleureuse à gages, pour Perséphoné une jeune Tanagrienne à la promenade, pour Aphrodite une courtisane plus ou moins pudique, et pour Euterpe la dernière des joueuses de flûte. Qu'il y ait parmi les nombreuses terres-cuites de Tanagra certaines d'entre elles qui représentent des divinités, on peut l'admettre ; mais il est indéniable que la plus grande partie de ces statuettes appartiennent à l'art familier.

Quant à la présence de tout ce petit monde de femmes, de pleureuses, de danseuses dans les tombeaux, on en a proposé une ingénieuse explication. C'était une compagnie pour le mort. Dans les temps anciens on sacrifiait, sur les bûchers funèbres, les esclaves et

des études grecques, n°s 2 et 3). — O. Rayet, articles précités.

Selon MM. Lüders et Rayet, les figurines de Tanagra appartiennent à l'art familier; selon M. Heuzey, elles appartiennent à l'art symbolique.

(1) L. Heuzey, article précité.

les captives de ceux qui n'étaient plus ; les sentiments plus humains des temps historiques avaient, tout en respectant la tradition, remplacé par des poupées de terre les victimes désignées (1). Il y aurait à étudier les rites funéraires des anciens Grecs, à ce nouveau point de vue.

Le style et le caractère des figurines de Tanagra suffisent pour déterminer l'époque de l'art à laquelle elles appartiennent. Contemporains de l'âge qui suivit Alexandre, les coroplastes béotiens, à l'exemple de Praxitèle et de Lysippe dans la sculpture, d'Apelle et de Pausias dans la peinture, s'efforçaient moins de réaliser le Beau idéal que d'exprimer le Vrai en ses aspects les plus aimables et les plus parfaits. Dans l'art de la fin du IVe siècle, la grâce supplée à la majesté et le charme à la grandeur. Les grands types divins, les figures du Panthéon grec dont le caractère plastique a la marque de l'austérité, les Zeus, les Athéné, les Héra, les Déméter, sont négligés au profit des Aphrodite, des Hermès, des Héraclès, des Éros, qui par leur genre de beauté moins élevée et plus sensualiste parleront mieux aux yeux. Il ne s'agit pas, pour l'artiste, d'inspirer le recueillement par l'expression divine des physionomies, la sévère harmonie des lignes, la noblesse et la simplicité des poses ; ce qu'on lui demande, et ce qu'il lui faut chercher, ce sont les expressions souriantes et douloureuses, les attitudes gracieuses et variées, le jeu souple des lignes ; c'est l'effet, le pittoresque, la vie. On est moins exigeant encore pour les rhyparographes ou peintres de *genre*; les coroplastes sont des sculpteurs de *genre*. Mais, si les rhyparographes tombent facilement dans la peinture de *grylles* ou de grotesques, les coroplastes de Tanagra, tout en s'adonnant à la représentation des personnages de la vie intime, conservent toujours à leurs statuettes l'élégance et la noblesse, qui sont comme la pudeur de l'art statuaire.

Les deux figurines lithographiées dans la planche 20 sont aujourd'hui dans une collection particulière. Parmi toutes les statuettes voilées du Louvre, il n'en est pas de plus gracieuses ni de plus caractéris-

(1) L. Heuzey et O. Rayet, articles précités.

tiques. Elles justifient ce mot de Dicéarque, que les Béotiennes étaient les femmes les plus élégantes et les plus gracieuses de la Grèce (1). Elles mesurent 18 centimètres de hauteur, ce qui est la dimension moyenne des terres-cuites de la nécropole. Il y avait quatre fabriques en Béotie (2). Ces deux statuettes proviennent évidemment de celle que M. Rayet désigne comme première fabrique, ou fabrique de Tanagra proprement dite. La figure de gauche, que nous appellerons la femme à l'éventail, à cause de l'éventail en forme de feuille de lotus qu'elle tient à la main droite, est charmante d'attitude; sa tête, légèrement penchée à droite, est prise sur le vif, dans un mouvement naturel et vivant. Il semble qu'on ait sculpté cette jolie jeune femme en un instant, et qu'on l'ait saisie, sans qu'elle s'en doutât, au milieu de quelque entretien galant et railleur où elle avait assurément le beau rôle. Il y a un peu d'ironie dans cette physionomie si vive et si spirituelle, qu'accuse encore davantage l'inclinaison mutine et décidée de la tête. Ne dirait-on pas que la jolie Béotienne demande malicieusement à son interlocuteur si elle mérite d'être qualifiée de l'épithète dont a parlé Pindare? La jeune femme est enveloppée tout entière dans une ample calyptra, variété de l'himation, à la fois manteau et voile. Les plis nombreux de ce vêtement, qui se croisent et se brisent, sont admirablement rendus, et toujours marqués dans le sens du mouvement. Le bout d'un pied finement chaussé sort des plis du long chiton. La tête voilée est coiffée d'un petit pétase, sans doute attaché sous le menton par des brides que le figuriste aura négligé d'indiquer. Ce pétase est d'une forme particulière, ses bords sont très-plats, et le fond élevé et en pointe lui donne l'apparence de certains chapeaux japonais. Ce pétase, comme d'ailleurs la calyptra que les Béotiennes ne portaient que hors chez elles, indique que le coroplaste a voulu représenter une femme à la promenade. Ses mains sont cachées sous les plis du manteau. Était-ce respect pour la vérité ou difficulté évitée? Les figuristes béotiens ne modelaient pas les mains des figures voilées, mais les dissimulaient sous l'étoffe.

(1) Dicaearch., fragm. I, 19.

(2) L'une de ces fabriques existait encore du temps de Pausanias, IX, 9.

L'autre figure, qui est vêtue aussi du chiton et de la calyptra, a peut-être moins de charme, de naturel et d'originalité que la femme à l'éventail, mais elle a plus de noblesse dans la pose, plus d'élégance dans les proportions. Celle-là est une statuette, une figurine ; on pourrait presque dire que celle-ci est une statue réduite. L'œil saisit du premier regard l'ensemble de la figure, les plis de l'himation sont sobrement traités, selon la méthode du grand style. Rien n'est plus gracieux, plus vrai et plus simple que le jet du voile qui contourne le col, passe sur le sein qu'il modèle et tombe derrière le dos. Dans cette figure, les draperies laissent deviner, sinon tous les reliefs et toutes les dépressions du corps, du moins sa structure même. Cette femme est drapée, tandis que la femme à l'éventail est enveloppée. Six fois agrandie, et placée à distance sur un piédestal, la figure de droite aurait certes une belle silhouette. Au contraire la grâce familière de la femme à l'éventail ne comporterait pas la grandeur naturelle, et la ravissante figurine ne serait plus qu'une statue informe. Une telle différence entre ces deux figurines qui, de même dimension, de même costume et de même sujet, sembleraient tout d'abord inspirées l'une de l'autre, montre la richesse d'invention et la variété des coroplastes de Tanagra.

Henry HOUSSAYE.



La peinture ci-dessus est tracée sur un de ces petits lécythus de travail négligé, à figures noires sur fond blanchâtre ou rouge, que l'on rencontre si habituellement dans les tombeaux d'Athènes, et dont la fabrication dans cette ville s'est continuée

bien longtemps après l'abandon des décors céramiques en noir dans les autres parties de la Grèce. Elle est donnée ici dans les dimensions de l'original. Le sujet, nouveau sur les vases-peints, car on ne l'a encore rencontré que dans une applique de terre-cuite (1), et sur des pierres gravées (2) est parfaitement clair et ne saurait prêter au doute; c'est la *Sphinx* de Thèbes se jetant sur un Thébain qui n'a pas deviné son énigme et qu'elle va dévorer. La particularité la plus curieuse consiste dans les branches d'arbre garnies de feuilles, et de distance en distance de gros fruits ronds, qui occupent tout le fond de la composition. On observe exactement les mêmes rameaux dans le fond de la peinture d'un vase à figures noires de l'ancienne collection du comte de Lamberg (3), représentant Sélénè qui s'élève sur l'horizon dans son char. Ce sont manifestement ceux du fameux arbre des Hespérides, garnis de leurs fruits d'or. Sur le vase de Lamberg, actuellement au Cabinet impérial de Vienne, ils symbolisent l'heure du soir (ἑσπέρα), où a lieu le lever de la lune. Ici le même attribut sert à préciser le caractère funèbre de la représentation de notre lécythus athénien. L'assimilation de la chute du jour à la mort tient en effet une place considérable dans le symbolisme de tous les peuples anciens. C'était une des idées qui devaient se présenter le plus naturellement à l'esprit des hommes.

E. de C.

JUPITER HELIOPOLITANUS.

(Planche 21.)

Le bas-relief gravé dans cette planche, d'après un dessin très-exact de M. Lucien Feuchères, architecte, est sculpté sur le côté gauche d'un cippe votif trouvé en 1752 dans le bassin de la Fontaine de Nîmes, et aujourd'hui conservé à l'intérieur de la Maison-Carrée, sous le n° 197. La face antérieure porte :

I.O.M.HELIOPOLITAN
ET.NEMAVSO
C IVLIVS.TIB.FIL.FAB

(1) Stackelberg, *Græber der Hellenen*, pl. lvi; Panofka, *Archæol. Zeit.*, t. IV, p. 224; Overbeck, *Gallerie heroischer Bildwerke*, pl. i, n° 5.

(2) Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien*, pl. xvii, n° 13; Millin, *Gal. mythol.*, pl. cxliii, n° 502; Tölken, *Verzeichn. d. geschn. Steine z. Berlin*, cl. IV, n° 24; Overbeck, pl. i, nos 6-8. — Des groupes représentant un jeune Thébain terrassé par la Sphinx soutenaient les bras du trône du Zeus Olympien de Phidias (Pausan. V, 11, 2). Eschyle (*Sept. adv. Theb.*, v. 511 et s.) en fait l'épisème du bouclier d'Astéropée.

(3) Laborde, *Vases de Lamberg*, t. II, vignette du titre; Ch. Lenormant et de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. II, pl. cxvi.

TIBERINVS.P.P.
DOMO.BERYTO
VOTVM.SOLVIT

Jovi Optimo Maximo Heliopolitano et Nemauso, Caius Julius Tiberii filius, Fabia, Tiberinus primipilaris, domo Beryto, votum solvit (1).

Sur le côté droit est sculpté un bouclier ovale, accompagné d'un glaive dont on ne voit que l'extrémité et la poignée, laquelle représente un animal fantastique, le reste passant sous le bouclier. La face postérieure est sans sculpture ni inscription.

Ménard a représenté dans ses planches les trois faces ornées de ce cippe ; mais son dessin est de la plus choquante inexactitude. Dans le bas-relief représenté au vrai sur la pl. 21, il a vu une Diane d'Éphèse, et cette donnée a été reproduite servilement par M. Pelet (2), sans qu'il lui soit venu à l'esprit de se demander ce que pouvait venir faire l'Artémis Éphésienne sur un monument dédié au Jupiter d'Héliopolis de Célésyrie et au dieu topique Nemausus. En réalité il n'y a rien de semblable sur l'original ; ce n'est pas la Diane d'Éphèse qui y est figurée, c'est un dieu mâle d'un type très-particulier, le dieu en l'honneur duquel Antonin le Pieux (3) fit élever le temple gigantesque (4) dont les voyageurs admirent encore aujourd'hui les ruines à Balbek. Et cette figure concorde de la manière la plus remarquable avec la description que nous donne Macrobe (5) du simulacre adoré à Héliopolis. *Assyrii quoque Solem sub nomine Jovis, quem* Δία Ἡλιοπολίτην *cognominant, maximis caeremoniis celebrant in civitate quae Heliopolis nuncupatur. Ejus dei simulacrum sumptum est de oppido Aegypti, quod et ipsum Heliopolis appellatur* (6)..... *diuque habitum apud Assyrios postea Heliopolim commigravit. Cur ita factum, quaque ratione Aegypto profectum in haec loca ubi nunc est postea venerit, rituque Assyrio magis quam Aegyptio colatur, dicere supersedi..... Hunc vero eumdem Jovem Solemque esse quum ex ipso sacrorum ritu, tum ex habitu dinoscitur. Simulacrum enim aureum specie imberbi instat dextra elevata cum flagro in aurigae modum; laeva tenet fulmen et spicas, quae cuncta Jovis Solisque consociatam potentiam monstrant.*

Les deux attributs caractéristiques et essentiels de la description de Macrobe se retrouvent dans notre bas-relief : le fouet élevé dans la main droite, avec un mouve-

(1) Maffei, *Dittico Quirin.*, p. 29 ; Donati, t. I, p. 4, n° 3 ; Ménard, *Histoire de Nismes*, t. VII, p. 218 ; Orelli, *Inscr. lat.*, n° 1245.

(2) *Catalogue du musée de Nîmes*, 6e édition (1873), p. 140.

(3) Johan. Malal., XI, p. 280, ed. Dindorf.

(4) Il n'est cependant représenté sur les monnaies que sous Septime Sévère (Saulcy, *Numismatique de la Terre Sainte*, p. 8, pl. I, n° 3), Caracalla (Saulcy, p. 10), Philippe (Saulcy, p. 12 et suiv., pl. VII, nos 4 et 5 ; Donaldson, *Architectura numismatica*, p. 122 et s., nos 34 et 35), Otacilia Severa (Saulcy, p. 14) et Valérien (Saulcy, p. 17).

(5) *Saturn.*, I, 23, 10.

(6) La même donnée chez Lucien, *De dea Syr.*, 5.

ment pareil à celui de l'Ammon Khem égyptien, et le bouquet d'épis tenu dans la main gauche (1) ; il semble même que ces deux attributs étaient mieux conservés du temps de Ménard qu'aujourd'hui. En même temps, la sculpture du cippe de Nîmes complète sur des points fort importants les données du témoignage de l'écrivain latin. Celui-ci ne parle pas du calathus décoré de fleurs et de perles qui surmonte la tête du dieu ; mais nous savons positivement que le même calathus était posé sur celle du personnage également solaire, identifié à Apollon (2), qui dans le culte d'Hiérapolis de Syrie était associé au dieu dont on faisait Jupiter (3) ; et Macrobe en dit : *Calathus aureus surgens in altum monstrat aetheris summam ; unde solis creditur esse substantia.* Le bas du corps de notre Jupiter Heliopolitanus est, comme celui de beaucoup de divinités asiatiques, et, par une nouvelle analogie avec le Khem de l'Égypte, serré dans une gaîne étroite ; des compartiments, dont chacun renferme une fleur radiée, décorent cette gaîne, que garnissent à son extrémité inférieure deux rangées de longues franges dont celles de dessous ressemblent presque à des serpents. Enfin, derrière les pieds du dieu, on voit un animal, sur lequel il est probable qu'il se tenait debout dans le simulacre original du temple d'Hiérapolis, d'après une donnée fréquente dans l'art euphratico-syrien. Quelque mutilé que cet animal soit dans l'état actuel, il semble que c'était un lion (4), plutôt que le taureau sur lequel était posé le dieu d'Hiérapolis (5) et le Jupiter Dolichenus (6), que les Romains ont assimilé quelquefois au Jupiter Helio-

(1) Les épis, unis aux raisins, sont aussi les attributs du Baal de Tarse (D. de Luynes, *Numismatique des satrapies*, pl. II, nos 1 et 5 ; IV ; V, nos 7 et 8 ; VIII, nos 3-10 ; IX), appelé des Grecs Ζεὺς Τέρσιος (Eratosthen., ap. Eustath. *ad Dionys., Perieg.*, v. 868) ou Ζεὺς Ταρσίος (Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. III, p. 73), du Baal de Gaziura de Cappadoce (D. de Luynes, *Num. des satrap.*, pl. V, 2, nos 1-3 ; Waddington, *Mélanges de numismatique*, t. I, p. 86 et s.) et du Baal parèdre d'Anat sur une précieuse monnaie d'argent de l'ancienne collection Behr (Mon *Catalogue Behr*, pl. II, no 1 ; Vogüé, *Mélanges d'archéologie orientale*, p. 47). Ce sont aussi ceux du dieu indigène Lycaonien ou Cilicien représenté dans le curieux bas-relief d'Ibriz, œuvre d'un art barbare, mais inspiré de celui de l'Assyrie (*Transactions of the Society of Biblical Archæology*, t. IV, p. 336, avec la planche y annexée).

(2) Sans doute Rescheph, sur lequel nous reviendrons dans un autre et prochain travail.

(3) Macrob., *Saturn.*, I, 17, 66.

(4) Cependant les représentations figurées des religions euphratiques et syro-phéniciennes font plutôt du lion la monture de la divinité féminine. Sur la raison symbolique, voy. Vogüé, *Mélanges d'archéologie orientale*, p. 64 et s.

(5) Lucian, *De dea Syr.*, 31 ; cf. Porphyr., *De antr. nymph.*, 23.

(6) Le type figuré du Jupiter de Doliché, dans le nord de la Syrie, dont le culte, à partir du règne des Antonins, se répandit dans tout l'Empire romain et fut particulièrement développé chez les légions du Rhin et du Danube, ce type est parfaitement connu désormais, grâce au mémoire spécial de Seidl (*Ueber den Dolichenus-Cult*, dans les *Sitzungsberichte der Kaiserl. Akad. d. Wissensch.* de Vienne, 1854, p. 4-90, 233-260) et aux observations supplémentaires de M. Frœhner (*Les Musées de France*, p. 27-37). Il représente le dieu cuirassé, et souvent casqué, debout sur un taureau passant ; sa main droite brandit une bipenne et sa gauche porte le foudre. Cette figure divine est directement empruntée aux types hiératiques de la religion chaldéo-assyrienne, dans laquelle il existe un dieu représenté trait pour trait de cette manière. On peut s'en assurer en comparant aux images de Jupiter Dolichenus, rassemblées par

politanus (1). Sur un point il semble y avoir contradiction formelle entre le dire de Macrobe et la figure sculptée : l'écrivain dit que le Jupiter d'Héliopolis était imberbe, tandis que sur le cippe de Nîmes on croit discerner que le dieu aurait un profil barbu tourné vers la droite. Ceci n'est pourtant pas absolument certain, et dans l'état d'épaufrure de cette partie du bas-relief cette apparence fugitive pourrait être trompeuse. Mais en même temps l'assertion de Macrobe est ici de nature à soulever de grands doutes ; la représentation sans barbe d'un dieu de premier ordre, et surtout d'un dieu personnifiant le soleil, la plus haute expression de la puissance mâle dans la nature, eût été bien contraire aux habitudes de la symbolique de l'Asie. Les Syriens, remarque avec raison Lucien (2), « regardent comme la plus sotte erreur de donner aux dieux des formes imparfaites, et pour eux la jeunesse est un état d'imperfection. »

Aucun monument ne permettait jusqu'ici de contrôler les renseignements de l'auteur des *Saturnales* sur le type plastique du dieu d'Héliopolis de Célésyrie ; les monnaies mêmes de cette ville n'en donnent pas la figure. Le cippe de Nîmes nous fournit ainsi une représentation de dieu jusqu'à présent unique, dont l'importance m'a frappé en examinant l'original l'année dernière à la Maison-Carrée, et c'est ce qui m'a conduit à penser qu'il y aurait un certain intérêt pour la science à publier enfin cette représentation d'une manière exacte.

Les documents épigraphiques attestent la diffusion du culte de Jupiter Optimus Maximus Heliopolitanus dans tout le monde romain depuis le deuxième siècle de l'ère chrétienne (3). Ce dieu avait en particulier un sanctuaire important à Pouzzoles (4). Un des *collegia* qui le desservaient se montre à nous, dans les inscriptions, formé par les *Berytenses qui Puteolis consistunt*, de même que c'est un homme de Béryte qui adresse au même dieu la dédicace de Nîmes. Le voisinage d'Hélio-

les deux érudits que nous venons de nommer, les représentations des cylindres assyriens et babyloniens publiés dans Cullimore, *Oriental cylinders*, nos 96 et 107, et Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XXVIII, n° 9, XXX, n° 1, LIV B, n° 1. Le dieu ainsi figuré est celui de l'atmosphère, de la foudre et des pluies (voy. mon *Commentaire de Bérose*, p. 93 et suiv.), Bin, appelé aussi *Ramanu*, le Rimmon de la Bible, dont les attributs essentiels et caractéristiques sont la hache et le foudre, même quand il n'est pas monté sur le taureau (Layard, *Monuments of Nineveh*, pl. LXV ; Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XXXVI, 20, 8). Nous arrivons ainsi à déterminer le nom sémitique précis du dieu que les Romains ont traduit par Jupiter Dolichenus. C'était Rimmon, nom divin fort célèbre en Syrie (II Reg., V, 18 ; cf. Zachar., XII, 10 ; I Reg., XV, 18), tandis que celui de Bin ne paraît jamais avoir franchi l'Euphrate. Quant à la Juno Dolichena, associée à ce dieu par quelques monuments, c'est manifestement Sala, l'épouse de Bin ou Rimmon dans les documents assyriens (Tablettes mythologiques : *Cuneif. inscr. of West. As.*, t. III, pl. 67, n° 1 ; 66, recto, col. 2, l. 15 et col. 6, l. 27. — Inscription de Bavian : *Ibid.*, pl. 14, l. 48), dont le nom, combiné avec l'épithète de « mère », *Sala ummu*, a donné naissance à la forme grecque Σαλαμβῶ (voy. mon *Commentaire de Bérose*, p. 95 ; et mes *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 250).

(1) Orelli, *Inscr. lat.*, n° 1234 ; Seidl, p. 52, n° 22.

(2) *De dea Syr.*, 35.

(3) Marini, *Atti degli Arvali*, t. II, p. 541 ; Preller, *Rœmische Mythologie*, p. 720.

(4) Mommsen, *Inscr. regn. Neapolit. latin.*, nos 2475, 2476 et 2488.

polis et de Béryte, villes situées toutes deux dans la province de Phénicie, explique cette circonstance.

Le Jupiter d'Héliopolis, ou, pour parler le langage de la théologie syro-phénicienne, le Baal de Baalbek, portait dans l'idiome araméen le nom de Hadad, הדד (1); nous l'apprenons par Macrobe (2), qui dit que le nom signifiait « l'Unique », renseignement qu'il faut accepter, bien qu'on ne soit pas en mesure de le justifier philologiquement. C'était donc le même dieu que le Jupiter d'Hiérapolis ou Bambyce (3), associé dans cette dernière ville à la *Dea Syria*, c'est-à-dire à Atargatis (עתרעתה). Un cylindre à inscription araméenne, de l'âge des derniers rois d'Assyrie ou des premiers Achéménides (4), cylindre dont le propriétaire s'intitule « l'adorateur de Hadad », הקרב להדד, nous montre la figure de ce dieu, la tête entourée d'une couronne de rayons et tenant en main les épis, comme dans le bas-relief de Nîmes. La Bible mentionne un personnage divin de la Syrie du nom de Hadad Rimmon, הדד־רמון (5); d'après les observations qui précèdent, on voit que c'est exactement la même combinaison que dans l'inscription latine du Vieux-Bude (6), dédiée I. O. M. DVLCENO. HELIOPOLITANO, puisque Jupiter Heliopolitanus est הדד et Jupiter Dolichenus רמור.

François LENORMANT.

L'HERMÈS D'ATALANTI.

(Planche 22.)

La statue en marbre pentélique reproduite sur la planche 22 est conservée depuis une vingtaine d'années environ dans le temple de Thésée à Athènes. La gravure en a été faite d'après un moulage que

(1) Cf. Sanchoniath., p. 34, ed. Orelli; Plin., *Hist. nat.*, XXXVII, 71. — L'exactitude de la forme de cette appellation est attestée par le nom propre עבדהדד, qu'on lit sur des médailles (Waddington, *Mélanges de numismatique*, t. I, p. 90-94, pl. VII, nos 1 et 2), et par le cylindre dont il va être parlé, mentionnant le dieu הדד. Voyez mes *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 216.

(2) *Saturn.*, I, 23.

(3) Macrob., *l. c.*; S. Melit. ap. *Spicileg. Solesm.*, p. XLIII et XLIV; Renan, *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XXIII, 2e part., p. 324 et 325.

(4) Vogüé, *Mélanges d'archéologie orientale*, p. 121, pl. VI, n° 24; A. Levy, *Siegel und Gemmen*, p. 6, n° 4.

(5) Zachar., XII, 10; cf. Hitzig, *Commentar zu Jesaia*, XVIII, 8; Movers, *Die Phœnizier*, t. I, p. 196; et mes *Lettres assyriologiques*, t. II, p. 243 et suiv.

Comparez le nom de Hadad-Rimmon porté primitivement par la ville qui s'appela plus tard Maximianopolis: Reland, *Palaestina*, p. 391.

(6) Orelli, *Inscr. lat.*, n° 1234; Seidl, *Ueber den Dolichenus-Cult*, p. 52, n° 22.

M. François Lenormant a rapporté en 1860 à l'École nationale des Beaux-Arts. Quoique demeurée inédite, cette sculpture, remarquable sous plus d'un rapport, n'est pas inconnue aux archéologues; une description en a été donnée d'abord par M. Michaëlis (1), puis par M. Kekulé (2). Suivant les renseignements que fournit ce dernier, les jambes ont été cassées sous les genoux et aux chevilles; on a remis un morceau moderne à la cheville droite par derrière et par devant, tandis qu'à la cheville gauche l'on s'est borné à remettre un morceau par devant. L'index de la main droite et les doigts de la main gauche sont endommagés. Le tronc d'arbre de soutien, ainsi que la pièce d'étoffe qui le recouvre, ont été brisés un peu au-dessous de l'endroit où le corps s'y appuie. Malgré ces détériorations, il est permis d'avancer d'une manière générale que ce morceau de sculpture est d'une bonne conservation.

Notre statue est un peu au-dessus de nature ($1^m 90$). Si à la vue elle paraît plus grande, cela provient du petit volume de la tête et de la sveltesse du torse. Les détails de la chevelure crépue sont exprimés de façon à imiter la nature. Nous constatons donc deux des caractères, qui dénotent une œuvre de l'école de Lysippe, et qui la distinguent des statues carrées, aux cheveux distribués en masses conventionnelles, qui font reconnaître les productions de la statuaire avant l'époque d'Alexandre (3). La statue du temple de Thésée, comme plusieurs autres du même type, a la tête légèrement inclinée vers l'épaule droite. On n'a pas manqué de la comparer à l'Apoxyomenos du Vatican, qui est probablement une copie de l'original en bronze du grand artiste de Sicyone; mais elle lui est inférieure de beaucoup sous le rapport de l'exécution. En outre, selon la remarque de M. Michaëlis, plusieurs parties, notamment le dos, les genoux et les doigts, n'ont été traitées que légèrement. Cependant les veines des bras sont clairement accusées.

La statue dont nous avons la gravure sous les yeux appartient évi-

(1) *Bullettino dell' Instit. arch.*, 1860, p. 111 et suiv.

(2) *Die Antiken Bildwerke im Theseion zu Athen*, p. 118 et suiv., n° 289.

(3) Plin., *Hist. nat.*, XXXIV, 19, 65, sq.

demment aux meilleures conceptions de la représentation d'Hermès ou Mercure. Il suffit pour s'en convaincre de la rapprocher du Mercure, dit l'Antinoüs du Belvédère (1), et de quelques autres statues (2), qui paraissent être des copies d'un original célèbre. Les formes viriles et énergiques du corps, son inclinaison de côté, le manteau jeté sur l'épaule gauche et venant s'enrouler autour de l'avant-bras, sont des indices non équivoques du dieu inventeur de la palestre et messager des habitants de l'Olympe. Nous ne lui trouvons pas, il est vrai, ses attributs les plus caractéristiques, à savoir, le pétase, les talonnières, le caducée ou la bourse. Mais il en a eu probablement quelques-uns, car il est certain qu'aucune des deux mains n'était libre. Les doigts de la main droite sont recourbés et le pouce allongé; ce qui fait soupçonner à M. Kekulé qu'il tenait dans cette main le caducée. La pose de l'avant-bras gauche et le trou qui se voit dans le manteau à cet endroit indiquent qu'un objet était également porté dans la main gauche. Les réparations modernes aux chevilles, dont il a été fait mention ci-dessus, ont suggéré à M. Kekulé la conjecture que des ailes en bronze étaient attachées aux pieds.

La statue du temple de Thésée provient d'Atalanti (3), l'ancienne Aulis, dans le port de laquelle les vaisseaux des Grecs se rassemblèrent avant de faire voile vers Troie. On ne connaît dans cette ville que le seul temple de Diane, à laquelle la fille d'Agamemnon dut être immolée. Au temps de Strabon (4), Aulis était une bourgade (κώμη) des Tanagréens, avec un port capable de contenir cinquante vaisseaux. Or il existait à Tanagra deux temples d'Hermès : dans l'un il était surnommé *Criophoros* et représenté portant un bélier sur les épaules; dans l'autre il avait le surnom de *Promachos* et pour attribut un strigile; c'est l'arme avec laquelle il avait repoussé, à la tête des éphèbes, une

(1) Visconti, *Museo Pio-Clem.*, vol. I, tav. VII; Clarac, *Musée de sculpture antiq. et mod.*, planche DCLXV, n° 1514.

(2) Voyez le Mercure du Palais Farnèse : Visconti, *Ibid.*, tav. A, 7; Clarac, pl. DCLXIII, n° 1539; celui de la Glyptothèque de Munich : Clarac, pl. DCLIX, n° 1523; et le Mercure du palais Altemps à Rome : Clarac, pl. DCLXVI, n° 1512 B.

(3) M. Kekulé exprime un doute sur cette provenance. M. Michaëlis avait indiqué à tort Lamia comme la localité où elle avait été déterrée.

(4) Strab., I, 2, 8; Pausanias, IX, 19, 6. Voy. Ulrichs, *Reisen und Forschungen in Griechenland*, Th. II, p. 39 et suiv.

invasion des Érétriens sur le territoire de Tanagra (1). Une statuette en terre cuite, déterrée sur l'emplacement de cette ville (2), montre Hermès avec le costume de berger, tenant sous le bras gauche un bélier et dans la main droite un objet que l'on regarde comme un strigile, réunissant ainsi les attributs du double culte du dieu dans la localité. Il est permis d'affirmer que l'Hermès d'Atalanti n'était pas porteur d'un bélier, mais il faut laisser indécis si c'est un strigile plutôt qu'un autre de ses attributs qui était placé dans l'une de ses mains.

M. Michaëlis avait reconnu déjà que la tête de notre statue n'a rien d'idéal et offre plutôt une physionomie individuelle. La direction de la *Gazette archéologique* a pensé qu'on pourrait peut-être y chercher un portrait d'Alexandre, et, pour qu'on puisse mieux apprécier la ressemblance, elle a fait graver cette tête de profil sous le n° 2 de la planche 23. Il faudrait, dans ce cas, admettre que la statue représente Alexandre en Mercure. La comparaison de cette gravure avec celles du célèbre buste du Musée du Louvre, de la tête de marbre de Paros possédée par M. de Couris et même des tétradrachmes d'argent où il est représenté coiffé de la peau de lion, me laisse des doutes sur l'exactitude de cette attribution. Mes doutes se fortifient encore par une autre considération. On possède, à la vérité, des représentations d'Alexandre avec des cornes de bélier, comme fils de Jupiter Ammon, ou sous le costume d'Hercule, comme descendant de ce héros ; on ne devrait pas s'étonner de le voir figurer en Dionysus ou en Mars ; mais il me paraît invraisemblable qu'un artiste de l'école de Lysippe ait donné au monarque macédonien, au conquérant de l'Asie, les formes du messager des dieux. Les empereurs romains non plus n'ont pas été représentés sous la forme de ce dieu, à l'exception peut-être de Commode jeune, dont on a cru reconnaître les traits dans le Mercure en marbre du Musée de Mantoue (3). Je ne tiens pas compte du Mercure-Auguste du Musée de Rennes (4), par la raison que la sta-

(1) Pausanias, IX, 22, 1-2.

(2) Publiée par M. Conze dans les *Annali dell' Instit. archeol.*, t. XXX, tav. d'agg. O, p. 347 et suiv. Une autre semblable, actuellement possédée par M. le comte de Vogüé, a été éditée par M. de Witte, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXI, p. 113.

(3) Labus, *Museo di Mantova*, vol. III, tav. VI, p. 34 et suiv.

(4) *Gazette archéologique*, 1re année, pl. XXXVI, p. 135.

tuette est l'œuvre d'un artiste du midi de la Gaule, et que dans cette contrée Mercure était une divinité bien plus considérable que dans la Grèce et à Rome.

En affirmant l'invraisemblance de la représentation d'Alexandre le Grand en Mercure, je n'entends pas cependant en nier la possibilité. D'après le récit d'Éphippe d'Olynthe (1), écrivain contemporain, le roi de Macédoine paraissait dans les banquets vêtu d'habits de l'une ou l'autre divinité et notamment avec le costume d'Hermès. En outre, dans ses réunions avec ses amis, il se montrait parfois ayant les talonnières aux pieds, le pétase sur la tête et dans la main le caducée ; plus souvent il endossait la peau de lion et portait la massue comme Hercule.

J. ROULEZ.

BAS-RELIEF GREC VOTIF TROUVÉ A NIMES.

(PLANCHE 23, N° 1.)

Si ce petit bas-relief, gravé à la moitié de ses dimensions originales d'après un dessin de M. Lucien Feuchères, provenait de la Grèce, il ne présenterait qu'un intérêt tout à fait secondaire. Ce serait un spécimen de plus, et fort mutilé, d'une classe de monuments dont il existe une infinité d'exemples. Mais son lieu d'origine lui donne une valeur particulière. Il a été trouvé dans le midi de la France, où les morceaux portant l'empreinte du ciseau grec sont encore si rares. Or cette empreinte est ici incontestable ; le bas-relief est purement hellénique, sans aucune trace de l'art romain. Aucun connaisseur de la plastique grecque et de son histoire ne consentira à en faire descendre l'exécution au-dessous du troisième ou tout au plus du second siècle avant l'ère chrétienne. C'est donc une œuvre massaliète, et des temps de la pleine autonomie, de la Massalia encore entièrement et exclusivement grecque.

Le bas-relief a été découvert il y a quelques années à Nîmes, dans les fouilles d'une maison en construction. C'est l'ex-voto de quelque

(1) Ap. Athen., XII, 53, t. IV, p. 487, édit. Schweigh : Ἔφιππος δέ φησιν, ὡς Ἀλέξανδρος καὶ τὰς ἱερὰς ἐσθῆτας ἐφόρει ἐν τοῖς δείπνοις· ὁτὲ μὲν..... ἐνίοτε δὲ καὶ τὴν τοῦ Ἑρμοῦ..... ἐν δὲ τῇ συνουσίᾳ, τά τε πέδιλα, καὶ τὸν πέτασον ἐπὶ τῇ κεφαλῇ, καὶ τὸ κηρύκειον ἐν τῇ χειρί· πολλάκις δὲ καὶ λεοντῆν καὶ ῥόπαλον ὥσπερ ὁ Ἡρακλῆς.

Massaliète établi pour commercer dans le Nemausus gaulois, ou de quelque Volque Arécomique qui s'était adressé aux marbriers de la cité phocéenne. Le caractère votif n'en est pas douteux, en effet. Nous y voyons, comme sur beaucoup d'autres monuments analogues de la Grèce, toute une famille de dévots, composée de cinq personnes dont deux enfants, se pressant derrière le trône où est assis un dieu, dont la figure a en grande partie disparu par la fracture du bas-relief. A l'origine, une autre divinité, probablement une déesse debout en face du dieu, devait compléter la composition.

Ce curieux échantillon du travail des artistes grecs dans nos contrées, sauvé de la destruction par M. Révoil, l'habile et savant architecte qui dirige maintenant les travaux de la cathédrale de Marseille, a été transporté à Paris et appartient à M. Ballu, membre de l'Académie des Beaux-Arts.

MARIUS BOUSSIGUES.

MINIATURES D'UN MANUSCRIT DE NICANDRE.

(PLANCHE 24.)

Les extraits que la *Gazette archéologique* a déjà faits (1) du manuscrit n° 247 du Supplément grec de la Bibliothèque Nationale, ont épuisé la série des représentations mythologiques fournies par ce précieux volume. Mais il y reste encore à reproduire un certain nombre de miniatures dignes d'attirer l'attention des archéologues, et rentrant dans la catégorie de ce que les Allemands appelleraient *Bilder antiken Lebens*. Telles sont celles que nous publions aujourd'hui et celles qui fourniront un peu plus tard la matière d'une nouvelle et dernière planche.

La première des peintures reproduites dans la pl. 24 est tracée sur un des feuillets de garde du manuscrit, au revers de la *Naissance des serpents* et en regard de la figure de *Pan Nomios*, données l'une et l'autre dans la pl. 18 de 1875. Le sujet en est fort difficile à déterminer d'une manière précise, d'autant plus que dans aucun des deux poëmes de Nicandre contenus dans le manuscrit nous ne voyons de passage auquel il se rapporte d'une manière directe et certaine. Peut-être faut-il y voir simplement une allusion générale à la matière des *Theriaca*, des *paysans recueillant des simples contre la morsure des serpents*, dont on voit un s'échapper des broussailles au fond du tableau. En effet, l'homme chaussé d'endromides placé sur la droite brise un rameau ou une tige de roseau ; la femme agenouillée semble cueillir

(1) 1875, pl. 18 et 32 ; 1876, pl. 11.

des fleurs (1); enfin le troisième personnage, jeune fille ou adolescent, porte sur son épaule une besace pleine, qui semble destinée à recevoir les végétaux recueillis. C'est ainsi que les femmes de nos campagnes portent l'herbe qu'elles vont arracher dans les champs et sur les bords des chemins pour la donner à leurs vaches. Il ne me semble pas qu'il y ait à chercher ici autre chose que ce sujet emprunté à la vie réelle. Mais la simplicité vraiment antique et le beau caractère de la composition la recommandent à l'attention des artistes. En même temps, comme les miniatures de la pl. 32 de 1875, elle fournit de précieux renseignements sur le costume rustique.

La seconde peinture de la pl. 24 se trouve au recto du feuillet 45 du manuscrit, vers la fin du poëme des *Alexipharmaca*, entre la recette contre le venin du crapaud (v. 567-593, ou 580-606 suivant le numérotage de l'édition de Schneider) et celle contre l'empoisonnement par la litharge (v. 594-610, ou 607-624 suivant Schneider). Elle se rapporte à la première. Nous y voyons le médecin debout, ayant auprès de lui les éléments avec lesquels il composera son remède : la partie inférieure de la tige et la racine de la canne ou roseau des marais, dont l'emploi est prescrit par le poëte, l'amphore de vin dont on doit faire boire au malade jusqu'au vomissement :

Καὶ μὴν τοῖς ὁτὲ νέκταρ ἀφυσγετὸν ἐν δεπάεσσι
Χεύοις, εἰς ἔμετον δὲ καὶ οὐ χατέοντα πελάζοις,

enfin un bassin de cuivre renfermant un aliment préparé, sans doute le plat de grenouilles dont l'usage en pareil cas est fortement recommandé :

Ἀλλὰ σὺ τῷ βατράχοιο καθεψέος ἠὲ καὶ ὀπτὴν
Σάρκα πόροις.

Quant à la troisième miniature, empruntée au recto du feuillet 44, elle a trait aussi à un passage des *Alexipharmaca* (v. 536-545, ou 550-558 suivant Schneider) : « Si quelqu'un a pris un breuvage infecté par le lézard empoisonné, à la peau « gluante, qu'on appelle salamandre et que la flamme ne blesse pas, aussitôt sa « langue s'enflamme jusqu'à la racine ; il est saisi de langueur et un mauvais « tremblement enlève toute force à ses membres, tellement que, tombant à terre, il « ne peut plus que se traîner à quatre pattes comme un petit enfant qui ne sait pas « encore marcher ; son intelligence s'obscurcit, et sur sa chair apparaissent des « taches rondes et livides, d'où le poison fait dégoutter un sang corrompu. » C'est là ce qu'a manifestement voulu rendre l'auteur de la peinture, en montrant un personnage qui se traîne à quatre pattes, le corps couvert de taches, entre le lézard, σαύρα, et la salamandre, σαλαμάνδρα, tous deux désignés par leurs noms. Mais on peut se demander s'il n'a pas utilisé ici, pour l'appliquer aux vers du poëte, une composition créée d'abord dans une autre intention, procédé qu'ont souvent employé

(1) On peut comparer son attitude à celle de la Perséphoné de la pl. 8 de la présente année.

les artistes anciens. En effet, au rapport des proportions qui existe entre le personnage et les deux animaux, à sa jeunesse (car c'est un adolescent plutôt qu'un homme), enfin à l'agencement général de la composition, sans la place qu'elle tient dans le manuscrit, on serait d'abord tenté de l'interpréter plutôt par la *métamorphose d'Ascalabos*. Cet épisode de la fable de Déméter devait tenir une place dans les scènes mythologiques d'une illustration antique des poëmes de Nicandre, car il est raconté dans les *Theriaca* (1). Il n'y aurait rien d'absolument impossible à ce que le copiste du XI[e] siècle, auquel nous devons le manuscrit de Paris, trouvant dans l'original ancien qu'il reproduisait une vignette de la transformation d'Ascalabos, ne l'ait pas conservée à sa place, sans doute parce qu'elle ne serait pas tombée dans sa copie à un endroit qui lui parût convenable. Il en a agi de même avec la peinture de la Naissance des serpents. Mais, au lieu de la rejeter à la fin, sur les feuillets de garde, il l'aura introduite dans les *Alexipharmaca*, auprès d'un passage auquel elle pouvait aussi s'appliquer. En effet, dans l'un et l'autre cas, la pose de la figure et les taches de la peau, qui eussent très-bien convenu à Ascalabos dans sa métamorphose, étaient également en situation. Ce n'est là qu'une conjecture, mais on peut invoquer en sa faveur cette circonstance que le prototype antique de notre manuscrit ne fournissait certainement presque aucune peinture pour l'illustration des *Alexipharmaca*, tandis qu'elles y étaient très-multipliées pour les *Theriaca*. En effet, pour les *Alexipharmaca*, placés par lui en second rang, le copiste a laissé en blanc presque tous les endroits où il voulait mettre plus tard une miniature, sans doute en attendant qu'un autre modèle lui permît de compléter la décoration de son volume.

E. de CHANOT.

(1) V. 483-487. C'est, du reste, à Nicandre de Colophon que l'épisode de la métamorphose d'Ascalabos en lézard a dû sa principale célébrité. Dans la tradition attique plus ancienne, dont Apollodore (I, 5, 3) s'est fait le rapporteur, Ascalaphos était précipité par Déméter dans l'Hadès et recouvert d'une pierre énorme qu'Hercule soulevait plus tard, quand il descendait vivant dans les sombres demeures (Apollodor., II, 5, 12, 6. — Clavier et Heyne ont reconnu l'interpolation manifeste de la phrase Ἀσκάλαφον μὲν τὴν Δημήτηρ ἐποίησεν ὦτον placée un peu après). La métamorphose en lézard avait été chantée avec développement par Nicandre dans le livre VI[e] de son poëme perdu des Ἑτεροιούμενα (Nicand., fragm. 56, p. 63, ed. O. Schneider), et c'est de là qu'a été extrait le récit d'Antoninus Liberalis (*Metamorph.*, 24). Il semble aussi que sur ce point ce soit Nicandre qu'a imité Ovide (*Metam.*, V, v. 444-461), dont les vers sont devenus à leur tour la source de la narration de Lactantius Placidus (*Narrat. fabul.*, V, 7) ; ce dernier a seulement substitué au nom d'Ascalabos son équivalent latin *Stellio*. Mais nous ne saurions admettre que Nicandre ait inventé cet épisode tout d'une pièce, comme semble le penser M. R. Fœrster (*Raub und Rückkehr der Persephone*, p. 82). Il aura adopté quelque version locale du mythe, peut-être originaire de l'Asie Mineure, sa patrie ; et l'ancienneté de cette version est attestée par la forme du nom de la mère d'Ascalabos, Μίσμη, « celle qui mélange » le cycéon, la boisson mystique (voy. G. Curtius, *Grundzüge der Griech. Etymologie*, t. I, p. 299).

La *Gazette archéologique* aura plus d'une fois l'occasion de faire des emprunts aux riches collections d'antiquités et d'objets d'art de tout genre, recueillies en Italie, que M. Walther Fol a données, avec une générosité vraiment princière et digne des plus grands éloges, à la ville de Genève, sa patrie. Elles y forment maintenant un musée spécial, sous le nom de Musée Fol, et continuent à s'accroître chaque année, grâce aux libéralités incessantes du fondateur, dont le zèle pour l'art et l'archéologie se traduit aussi par des publications luxueuses. Il ne faut pas chercher dans le Musée Fol de ces morceaux de premier ordre qui font la gloire des collections publiques des grands États, mais une quantité de petits monuments, souvent d'un véritable intérêt, choisis avec goût par l'ami de Fortuny et de Henry



Regnault, en vue de servir surtout d'enseignement aux artistes industriels. Toutes les classes d'antiquités y sont représentées par des échantillons estimables, s'ils ne sont pas toujours hors ligne. En somme, cette collection est appelée à rendre de vrais services dans la Suisse romande et devra contribuer à y former des antiquaires, en leur permettant les premières et indispensables études sur des ori-

ginaux, études que ne remplacent jamais celles des livres. En même temps certaines séries, comme celles des terres-cuites et des miroirs, renferment un bon nombre de pièces dignes d'être publiées.

Telles sont les deux figurines de terre-cuite dont nous donnons aujourd'hui le dessin.

La première provient de Sicile, des environs de Syracuse; elle est estampée dans un moule, sans retouches à l'ébauchoir. Haute de 15 centimètres, elle nous offre l'image d'*Apollon Citharède* debout. Sa chevelure abondante et qui ne connaît pas le fer, *intonsa*, emblème



des rayons solaires, est rassemblée en nœud, comme à l'ordinaire, sur le sommet de la tête et retombe en boucles sur ses épaules. Le dieu étale aux regards la nudité de son corps juvénile, rejetant en arrière l'ample chlamyde dont le bord s'enroule sur son bras gauche et qui, derrière son dos, descend jusqu'à terre, couvrant toute la partie postérieure de la statuette. De la main gauche il tient sa cithare appuyée sur un cippe carré; la main droite, abaissée, tient le plectron, auquel on a donné de fortes proportions, et soulève le bord de la chlamyde étendue. La composition générale est élégante et gracieuse, portant l'empreinte du style grec postérieur à Alexandre, mais le tra-

vail est lâché et manquant de finesse. En général, du reste, et à de rares exceptions près, les terres-cuites de l'Italie méridionale et de la Sicile ont ce caractère de fabrication de pacotille, qui les rend si inférieures à celles de la Grèce propre et de la Cyrénaïque.

La seconde statuette a été trouvée à Préneste ; elle est aussi entièrement produite par le moulage, sans retouches. Sa hauteur est de 16 centimètres. Elle représente *Erato*, la Muse de la musique, assise sur un trône, qu'ornent sur les côtés deux bandes décussées, peintes de couleur rouge. Du bras gauche elle enlace sa cithare, dont le plectron, tenu dans la main droite, va faire résonner les cordes. Cette figure présente de nombreuses traces de coloration, noire aux sourcils, rouge aux lèvres, rouge aussi sur le chiton, dont les manches larges descendent jusqu'au coude, et violette sur le péplos qui enveloppe les jambes. L'appendice légèrement recourbé qui s'élève sur le haut de la tête, et qui était peint en jaune d'or au sommet, en pourpre au bas, est manifestement une touffe des plumes arrachées aux Sirènes (1).

Ces deux intéressantes figurines portent les n[os] 501 et 502 dans le catalogue publié par M. Fol (2).

Léon FIVEL.

On nous communique une nouvelle copie de l'inscription gravée sur la plinthe de la statue d'Aptéra publiée plus haut, à la page 37. Cette copie donne une autre leçon que celle que nous avons reproduite :

ΚΛΑΥΔΙΑΝ ΘΕΗΝ

Celle-ci paraît bien préférable à Κλαυδίαν Θεαίαν, plus conforme aux habitudes épigraphiques. Mais qui peut être cette Claudia ainsi divinisée ? On ne saurait le dire, car on ne trouve aucun personnage de ce nom dans la famille impériale au temps où nous reporte forcément la coiffure de la statue.

S. T.

(1) Voy. plus haut, p. 39.

(2) *Catalogue du Musée Fol, Antiquités. Première partie : Céramique et plastique*, Genève, 1874.

L'éditeur-gérant : A. LÉVY.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.

FRAGMENT D'UN SARCOPHAGE CHRÉTIEN DE NIMES.



La multiplication des pains, Moïse détachant sa chaussure, tels sont les sujets que présente un fragment de sarcophage chrétien nouvellement trouvé à Nîmes, dans les fouilles d'une construction. Les deux représentations sont fréquentes sur les monuments de l'espèce; c'est cependant la première fois que je rencontre, en Gaule, ce trait de l'histoire de Moïse.

Ce que l'on doit surtout noter ici, c'est le fait de la découverte à Nîmes d'un débris appartenant à l'antiquité chrétienne. Un sarcophage publié par Ménard (1), un autre dont je trouve un dessin informe et inexact dans le recueil inédit de Rulman (2), un débris d'inscription découvert en 1866 (3), voilà les seuls marbres des premiers fidèles que présente, si je ne me trompe, une ville d'ailleurs si prodigieusement riche en antiquités païennes. Une telle pénurie constitue un fait exceptionnel et digne de remarque. Il n'en est pas de même en effet à Trèves, à Vienne, à Lyon, à Marseille, où les vieux monuments

(1) *Histoire de Nîmes*, t. VII, p. 491.

(2) Biblioth. nation., Fonds français, nº 8648, fº 120.

(3) Germer Durand, *Mémoires de l'Académie du Gard*, 1865-1866, p. 133.

chrétiens se montrent en nombre considérable à côté de ceux des gentils. Une résistance sérieuse semble donc s'être, sur ce point, comme sur quelques autres (1), opposée à la propagation de la foi nouvelle, alors que tant d'autres cités l'avaient accueillie et acclamée. La singulière rareté des débris des premiers âges chrétiens à Nîmes me paraît appeler l'attention sur le passage suivant d'un texte d'ailleurs peu sûr, celui des Actes de saint Baudèle, martyrisé dans le pays, à une époque tardive (2), pour avoir voulu s'opposer à la célébration d'une fête du paganisme :

« Arripuit iter peregrinationis, donec veniret ad metatum Nemausensis civitatis.... Verum quanquam esset (Nemausus) transitoria et umbratica hujus saeculi gloria satis clarissima, tamen in illo tempore quo hic beatus vir coronam destinati a Deo martyrii meruit suscipere, adhuc maxima pars hominum gentilis superstitionis detinebatur errore (3)..... »

Quel que soit le peu d'autorité qui s'attache à cette histoire d'un martyre connu d'ailleurs par d'autres témoignages (4), on ne peut se défendre de remarquer l'accord de cette mention si précise avec la rareté des monuments chrétiens des premiers âges dans la splendide cité romaine, et les Actes de saint Baudèle en reçoivent, sur ce point particulier, un appui qui doit les recommander à l'attention.

On s'est étudié à chercher le sens symbolique que peut offrir la représentation de Moïse quittant sa chaussure. Avec saint Grégoire de Nazianze, saint Augustin, saint Isidore de Séville, on y a vu une allusion à l'ordre de dépouiller toute chose terrestre pour s'attacher au service du Seigneur (5) ; l'idée qui a pu faire admettre ce sujet sur les monuments funéraires me paraît devoir moins rappeler une règle de la vie chrétienne que la relation du fait biblique avec notre entrée dans la mort, et je dois noter ici que saint Grégoire de Nysse, évo-

(1) Voir, pour les résistances locales au développement du christianisme, S. Avit., *Homil. de rogationibus*, p. 132, S. August., *Epist.*, XCI, *Nectario*, § 8 ; S. Chrysost., *De S. Babyla*, § 8. Cf. Julian., *Misopogon*., c. xi.

(2) Tillemont, *Hist. ecclés.*, t. IV, p. 715.

(3) *Acta martyrii Baudilii*, § 4 (Bolland., 20 maii).

(4) Greg. Turon., *De glor. mart.*, c. LXXVIII ; *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, n° 708.

(5) S. Greg. Naz., *Orat.* XLV, § 19 ; S. August., *Sermo* CI, § 7 ; S. Isid. Hispal., *Quaestiones in Exodum*, c. vii, *De igne in rubo*.

quant devant une tombe le souvenir de Moïse, parlait ainsi de celui qu'il pleurait :

« Il a quitté l'Égypte, c'est-à-dire l'existence matérielle et grossière; il a traversé, non la mer Rouge, mais la mer brumeuse et sombre de cette vie : il a déposé « la chaussure de la vie » (τὸ ὑπόδημα τῆς ψυχῆς), afin que le pied immaculé de l'âme foulât seul la terre sainte où l'on contemple Dieu (1). »

Edmond LE BLANT.

LES JOUEUSES D'OSSELETS,

GROUPE DE TERRE-CUITE.

Les représentations antiques du jeu d'osselets (ἀστραγαλισμός), parvenues jusqu'à nous, sont de deux types différents. Les unes nous montrent, avec le simple plaisir du jeu, les querelles qu'il fait naître, comme dans le groupe de marbre de deux jeunes enfants qui est au Musée Britannique (2), ou le costume négligé caractéristique des joueurs, comme dans la figure de jeune fille assise nonchalamment à terre, dont il existe une grande quantité de reproductions, légèrement variées (3). Pour exprimer seulement le plaisir du jeu, il suffisait d'une

(1) *Oratio habita in funere Meletii episcopi Antiochiae* (*Opera*, t. III, p. 594).

(2) *Mus. Marbles*, t. II, pl. 31; *Guide to græco-roman sculptures*, Ire part., nº 186; Clarac, pl. 880, nº 2234. — Un groupe de deux enfants *nudos talis ludentes*, dans le palais de Titus à Rome, est attribué par Pline (*Hist. nat.*, XXXIV, 35) à Polyclète et doit avoir été généralement regardé comme un chef-d'œuvre. Si ceci est exact, la figure du Musée Britannique ne peut avoir aucun rapport avec ce groupe, car on n'y voit pas trace de la sévérité de la sculpture au temps de Polyclète. Elle semble, au contraire, une œuvre originale de la même période de la plastique que les figures d'Amazones, de Gaulois et de Perses que Brunn a rapportées à l'école de Pergame.

(3) Voici l'indication des répliques connues :

A. Musée du Louvre : Visconti, *Op. var.*, t. IV, pl. 24, p. 169.

B. Collection Smith-Barry : Clarac, pl. 564 D, nº 1248 *a*.

C. Musée de Berlin : Clarac, pl. 578, nº 1249; Gerhard, *Berlin's ant. Bildw.*, nº 59.

D. Cavaceppi, t. I, pl. 40; en Hanovre, suivant les *Memorie dell' Istit. arch.*, t. II, p. 333.

E. Dresde : Becker, *Augusteum*, pl. 106.

F. Au Palais Colonna, à Rome.

G. Musée du Louvre, restaurée en Nymphe : Visconti, *Mon. Borghes.*, pl. 17, nº 1.

H. Musée Britannique : *Guide to græco-roman sculptures*, Ire part., nº 196; *Mus. Marbles*, t. II, pl. 28. — Cette statue a été quelquefois appelée

seule figure, et, quoiqu'on ait supposé quelquefois que ce type de jeune femme jouant avait appartenu originellement à un groupe, une médaille d'argent de Ciérium (1) en Thessalie, où une seule joueuse est représentée dans une attitude semblable, prouve que cette idée de groupe n'est pas nécessairement fondée.

Dans le second type de représentation, les hasards du jeu deviennent l'augure du destin des joueurs. Nous avons, comme exemples de cette série, les enfants de Médée (2) ou deux des filles de Niobé (3) jouant aux osselets, l'un et l'autre sujet dans les peintures du Musée de Naples. Nous pouvons compter aussi dans cette classe le groupe de Camiro et Clytie, les infortunées filles de Pandarée, que Polygnote avait représentées dans la Lesché de Delphes, jouant aux osselets et couronnées de fleurs (4). Le contraste entre la beauté féminine pleinement épanouie et une destinée tragique, contraste qui existe chez les Niobides et chez les filles de Pandarée, semble être symbolisé par le jeu des osselets dans ses deux éléments; car, non-seulement ils indiquaient évidemment le destin, mais ils étaient aussi le symbole d'une des Grâces, dans un groupe décrit par Pausanias (5). L'idée de l'extrême beauté est d'ailleurs si facilement liée à celle d'une mort fatale, que c'est peut-être afin de l'exprimer qu'on a choisi le symbole des osselets pour une des Grâces. Le rapport entre les osselets et la divination nous est aussi montré dans l'exemple donné par Pausanias (6),

Nymphe de Diane, à cause de l'arc représenté sous sa main gauche sur la plinthe. C'est la figure d'une jeune fille arrivée à son complet développement, mais l'échelle n'est que des deux tiers de nature. Le choix de cette proportion et le travail particulier de la draperie rappellent de très-près l'Amazone morte de Naples, que Brunn a publiée au nombre des sculptures rapportées par lui à l'école de Pergame (*Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. IX, pl. xx, n° 3.)

I. Figurine de terre-cuite provenant de la Cyrénaïque, qui paraît avoir appartenu à un groupe; au Musée Britannique.

(1) Millingen (*Anc. coins*, p. 49) voit dans cette figure la nymphe Arné. Elle est assise sur un talon, comme celle du groupe que nous publions, mais se retourne derrière elle pour jouer. Une figure assise à terre avec un compagnon debout, qui jette les osselets, se rencontre sur un vase de Naples : Heydemann, *Vasensamml. des Mus. zu Neapel*, n° 3123.

(2) *Mus. Borbon.*, t. V, pl. 33.

(3) Peint sur une plaque de marbre trouvée à Resina en 1746 : *Pitt. di Ercol.*, t. I, pl. I, p. 5; Helbig, *Wandgemälde*, n° 170 *b*; Brunn, *Gesch. d. gr. Künstler*, t. II, p. 308. Signée du peintre Alexandre d'Athènes, cette plaque, d'un transport facile, et toute différente des peintures exécutées sur enduit pour rester à demeure, ne doit pas être une production locale, mais a été, sans doute, peinte à Athènes même.

(4) Pausan., X, 30, 2.

(5) VI, 24, 4.

(6) VII, 25, 6.

d'un oracle dont on obtenait la réponse en jetant les osselets (1). L'idée de fatalité semble être rendue plus directement encore sur un cratère à figures rouges du Musée Britannique (collection Temple) : à droite, un jeune homme ailé ressemblant à Éros, sauf qu'il est entièrement drapé comme un éphèbe après les exercices de la palestre, est assis sur un bloc carré et se penche en avant pour recevoir les osselets sur le dos de sa main gauche. Devant lui, un jeune homme nu tend une



couronne vers la tête du joueur ; à gauche est un troisième jeune homme drapé. La figure paraissant être celle d'un génie et les autres figures étant celles d'éphèbes, il n'est pas vraisemblable que ce génie

(1) Voy. Becq de Fouquières, *les Jeux des anciens*, p. 326. — Il est remarquable de voir le mot ἀστράγαλος employé en parlant de la main qui apparaît pour écrire sur la muraille, au milieu du festin de Balthazar. Hesych., s. v. : Καὶ ἀστράγαλος ὃ ἐθεάσατο Βαλτάσαρ ὁ υἱὸς Ναβουχοδονόσορ ἐν τῷ δείπνῳ ἀνακλίσεως κατέναντι τοῦ τοίχου ὡς ἀστράγαλον χειρὸς ἀνθρώπου γράφοντα τῇ Ἑβραΐδι γλώττῃ ὃ μηδεὶς ἐδύνατο γνῶναι.

préside à un jeu d'enfants, comme les osselets. La solennité répandue dans toute la composition rend aussi plus probable que les osselets y sont introduits pour indiquer une idée de fatalité en rapport avec la jeunesse (1).

En général, cependant, l'idée de hasard ou de fatalité, à moins d'être indiquée, serait plus clairement exprimée par un groupe de deux personnages penchés sur les osselets, comme dans le cas des Niobides, pour qui le jeu n'est certainement pas un simple passe-temps, comme il l'est pour les figures de femmes mentionnées ci-dessus, mais le moyen d'obtenir une réponse à quelques questions difficiles. Les draperies des Niobides, dans la peinture de Naples, ne portent nulle trace de négligence, comme celles des statues de joueuses isolées.

Les figurines de terre-cuite qui ne peuvent pas être identifiées à des sujets mythologiques ou légendaires ou à des types connus de sculpture, sont tellement plus nombreuses que les autres, qu'il y aurait là une raison suffisante pour établir une présomption contre l'attribution au groupe que nous publions aujourd'hui d'un incident et de noms spéciaux, ou pour empêcher d'y voir la copie d'une œuvre célèbre. Cependant la ressemblance entre ce groupe et les Niobides de la peinture de Naples est si grande, que nous serions disposés à y chercher l'écho de quelque représentation connue de joueuses réservées à une destinée fatale, soit les Niobides, soit Camiro et Clytie, par exemple. D'autre part, les différences sont si tranchées, que l'artiste de notre groupe et le peintre des Niobides ne doivent pas avoir eu le même modèle. Dans la peinture, les deux figures sont assises sur leur talon droit et jouent de la main droite, en tenant de la gauche les osselets de rechange, comme on le ferait dans la réalité du jeu. Mais, dans la terre-cuite, la figure de droite joue de la main gauche et est assise sur le talon gauche, de manière à obtenir la sy-

(1) Cf. Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, pl. IX, n° 1, p. 9, où un Éros ou un Génie ailé est représenté assis sur ses talons, et jouant avec trois balles d'or comme avec des osselets, devant une femme assise. Un Éros ou Génie ailé semblable, recevant les osselets sur le revers de sa main et assis dans la posture habituelle en pareil cas, se voit aussi sur un vase : Heydemann, ouvr. cit., planche supplém. n° 10.

métrie du groupe aux dépens de l'observation exacte de la nature. Afin que la symétrie ne soit pas trop rigide, la figure de droite est à demi tournée de face, au lieu d'être assise entièrement de côté, comme sa compagne, ce qui fait que les lignes du groupe se composent agréablement, de quelque côté qu'on le regarde. C'est une de ses beautés, et une raison d'affirmer que l'artiste avait devant lui quelque œuvre célèbre de sculpture dont il n'existe plus ni restes ni souvenirs.

Comme la partie postérieure de la base est restée dans l'état brut de l'argile, le groupe doit avoir été destiné à être vu de face. Pourtant l'artiste n'a pas laissé le dos de ses figures inachevé, comme c'est l'habitude dans les terres-cuites. Autour de la face et des deux côtés de la base court une bande de lignes bleues verticales entre deux lignes roses horizontales, sur un fond blanc. Les parties nues des figures étaient peintes en blanc, mais la couleur a été gravement endommagée. La figure de gauche porte un chiton rose et, par-dessus, un manteau bleu. Les couleurs de l'autre figure ont été détruites; il reste des traces de dorure sur ses cheveux et sur le diadème de sa compagne. Les couleurs vives, si fréquentes dans les terres-cuites de la Grande Grèce, de Tanagra et de Cyrène, et le grand nombre de représentations qui ne peuvent être identifiées avec aucun nom et aucun sujet connu, nous rappellent les lécythus athéniens polychromes et la majorité des vases peints de la dernière époque. Il n'est pas probable que les couleurs des terres-cuites aient été imitées des groupes de sculpture, d'après lesquels elles ont été modelées dans certains cas; elles reproduisent plutôt celles qui étaient employées dans l'intérieur des maisons qu'elles servaient à orner.

Le bras droit de la figure de gauche paraît avoir été restauré.

Ce groupe de terre-cuite a été trouvé à Capoue et acquis par le Musée Britannique, en 1867, de M. Alessandro Castellani.

A.-S. MURRAY.

TÊTE D'UN DES FILS DE LAOCOON.

(PLANCHE 23.)

Le fameux groupe de Laocoon et de ses fils par les Rhodiens Agésandre, Polydore et Athénodore, objet d'une si vive admiration de la part des Romains du temps de Pline (1), a été imité par l'auteur des peintures du Virgile du Vatican (2). Mais, par une circonstance vraiment singulière, tous les autres monuments où l'on a signalé jusqu'ici des imitations plus ou moins fidèles d'une œuvre d'art si célèbre (3) sont de travail moderne, aussi bien le bas-relief de Madrid (4) que celui qui appartenait au peintre allemand Wittmer à Rome (5) et que le bronze à l'authenticité duquel croyait Falconet (6), mais que Letronne (7) a publié avec toute raison comme une falsification moderne. On ne saurait porter de jugement sur le groupe en marbre de très-petite dimension, fragmenté, que Boissard (8) et Aldrovandi (9) indiquent dans la maison de Mario de' Macaroni sur l'Esquilin et qu'ils disent avoir été fort admiré de Michel-Ange ; car ce morceau a disparu depuis bien longtemps.

Plusieurs collections montrent avec orgueil des têtes de Laocoon (toujours de ce personnage, c'est une circonstance à noter), que l'on prétend provenir de répliques antiques du groupe, exécutées dans les proportions de l'original. Toute trace est actuellement perdue de celle que possédait à la fin du quatorzième siècle le cardinal Maffei (10). Mais les deux qui se conservent à Bruxelles dans la collection du duc d'Aremberg (11) et à la Villa Litta à Lainata près Milan (12), bien qu'ayant été admises autrefois comme antiques par Thiersch et par Schorn, de même que par Thorwaldsen, ne le sont certainement pas (13) ; l'opinion des savants est aujourd'hui complétement formée à

(1) *Hist. nat.*, XXXVI, 4, 11.

(2) Santi-Bartoli, *Antiquissimi Virgiliani codicis fragmenta et picturae*, p. 46.

(3) Gerhard (*Archæol. Zeit.*, 1863, p. 95, note) signale l'existence du sujet de Laocoon et de ses fils déchirés par les serpents, sur un scarabée étrusque quelque peu retouché, qui de ses mains passa dans la collection Hertz. Ici l'artiste n'a pas pu demander ses inspirations au groupe des sculpteurs rhodiens, car lui-même était évidemment antérieur à ceux-ci.

(4) Winckelmann, *Werke*, t. VI, 1re part., p. 107, qui croit à son authenticité ; Hübner, *Ant. Bildw. in Madrid*, p. 142 ; *Archæol. Zeit.*, 1863, p. 95.

(5) *Archæol. Zeit.*, pl. CLXXVIII, n° 1 ; voy. l'article de Gerhard, aux p. 88 et s.

(6) *Œuvres complètes*, t. III, p. 284.

(7) *Revue archéol.*, 1re série, t. III, p. 437 et suiv., pl. LVI.

(8) *Romanae urbis topographia*, p. 84.

(9) *Antichità di Roma*, p. 267.

(10) Boissard, p. 74 ; Aldrovandi, p. 241.

(11) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. XLI, fig. B ; article de Schorn dans les *Annal.*, t. IX, p. 153 et s.

(12) Gravée dans l'*Histoire de l'art* de Winckelmann, édit. française de Jansen, t. II, p. 309 ; cf. *Ann. de l'Inst. arch.*, t. IX, p. 160.

(13) Welcker, *Das akad. Kunstmus. zu Bonn* (1841), p. 14 ; et dans son édition du *Handb. der Archæol.*, d'Ottfr. Müller, § 156, 1.

leur sujet. La tête de la collection Campana (1), beaucoup trop vantée dans les catalogues (2) et acquise par la Russie, paraît aussi fort douteuse, bien qu'il soit difficile d'y voir une œuvre de l'école de Bernin, comme le voulaient quelques personnes (3). Seule la tête de Laocoon de la collection Farnèse, accompagnée d'une partie de la poitrine et des épaules, qui se conserve au Musée de Naples (4), paraît d'une authenticité incontestable, et l'opinion de Welcker, qui y cherchait un Capanée (5) ne semble guère admissible. Elle provient, du reste, d'une réplique très-libre du chef-d'œuvre d'Agésandre et de ses collaborateurs.

Le fragment que nous publions aujourd'hui, dans la planche 25, pour attirer sur lui l'attention et le jugement des maîtres de la critique et de la science archéologique, appartient au Musée Fol à Genève (6). C'est une tête de marbre grec, haute de 36 centimètres, dont le nez a été restauré, ainsi qu'une petite partie du menton. Trouvée à Rome, elle a appartenu au célèbre sculpteur Tenerani, qui en faisait un cas extrême, et l'avait placée dans son petit atelier particulier comme un morceau de choix, qu'il se plaisait à regarder et à montrer à ses amis. Il n'avait, pour sa part, aucun doute sur l'antiquité de ce fragment, et le jugement d'un aussi éminent artiste est d'un grand poids. Je sais d'ailleurs que l'opinion de Tenerani a été partagée par beaucoup de bons connaisseurs, et pour ma part je regarde la tête du Musée Fol comme portant l'empreinte évidente du ciseau antique. Mais je sens trop bien à quel degré le jugement d'un débutant dans les études archéologiques a peu de prix, est peu capable d'aller à l'encontre du sentiment justifié de défiance qu'inspire maintenant *à priori*, et dans une certaine mesure assez légitimement, l'authenticité de tout fragment d'une réplique du Laocoon. Aussi mon désir est-il surtout d'appeler l'examen de plus autorisés que moi sur un marbre qui aurait une importance de premier ordre s'il était définitivement reconnu pour antique. A la différence des autres fragments signalés jusqu'ici, il ne s'agit plus cette fois d'une tête de Laocoon lui-même, mais de celle d'un de ses fils, de celui qui dans le groupe complet, est à la gauche du père. L'expression d'effroi et de poignante douleur qui envahit les traits du jeune homme et se marque dans son front contracté, dans sa bouche entr'ouverte, est admirable-

(1) *Archæol. Zeit.*, 1863, pl. CLXXVIII, n° 2.

(2) *Cataloghi del Mus. Campana*, cl. VII, n° 518; Guédéonoff, *Notice sur les objets d'art de la galerie Campana acquis pour le Musée de l'Ermitage*, p. 92, n° 6.

(3) Voy. ce qu'en a dit Gerhard, *Archæol. Zeit.*, 1863, p. 96.

(4) Winckelmann, *Gesch. d. Kunst*, X, 1, 17; *Werke*, t. I, p. 412 et s.; Abeken, *Bull. de l'Inst. arch.*, 1837, p. 218; Avellino, *Bollett. arch. Napol.*, t. II, p. 112; E. Braun, *Ann. de l'Inst. arch.*, 1830, p. 107 et s.; Gerhard, *Archæol. Zeit.*, 1863, p. 97, pl. CLXXVIII, n° 3.

(5) *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1843, p. 60.

(6) *Catalogue du Musée Fol, Antiquités*, 1re partie, n° 1333.

ment rendue dans cette tête, dont l'exécution ne me semble pas trop indigne de l'original. Ce sont ces qualités de sculpture qu'y prisait si haut Tenerani.

LÉON FIVEL.

AUTEL DIONYSIAQUE DU MUSÉE DE LYON

(PLANCHE 26)

ET RHYTON DE TERRE-CUITE DE LA COLLECTION DE LUYNES

(PLANCHE 30).

L'élégant autel de forme ronde qui est gravé dans la planche 26 au cinquième de la grandeur originale, a été découvert il y a quelques années à Lyon dans le quartier des Brotteaux, sur la rive gauche du Rhône, dans le jardin de l'établissement des Frères de la Doctrine chrétienne, qui l'ont généreusement offert au Musée de la ville. Bien que trouvé sur le sol de la Gaule, ce monument n'est sûrement d'origine ni gallo-romaine, ni même purement romaine. Le marbre dont il est fait est de provenance orientale, et semble être celui de Synnada en Phrygie, particulièrement employé par les artistes et les ouvriers de l'Asie Mineure. L'élégance des moulures, la nature, la richesse et le goût des ornements qui les couvrent, rappellent d'une manière frappante les bases de colonnes ornées du temple d'Apollon à Branchides, découvertes dans les fouilles de M. O. Rayet, et données par Messieurs de Rothschild au Musée du Louvre. Tout indique donc que nous sommes en présence d'une œuvre grecque, des derniers temps de l'école qui florit en Asie Mineure sous les successeurs d'Alexandre, et que c'est de cette contrée que quelque riche habitant du Lugdunum romain avait rapporté l'autel en question dans sa ville, où il l'avait dédié.

J'ai déjà eu l'occasion (1) de signaler l'existence de ce monument, à cause de l'intérêt très-réel qu'offre la réunion de symboles dionysiaques, empruntés aux deux règnes végétal et animal, dont se compose sa décoration. En effet, il est facile de reconnaître que ce n'est pas un simple caprice de l'artiste qui y a fait réunir dans les mêmes festons de feuillage le lierre avec ses corymbes, le pin avec ses feuilles en aiguilles et ses cônes, le chêne, le laurier et la grenade; ce sont

(1) Dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de la librairie Hachette, 4e fascicule, p. 623.

toutes des plantes qui tiennent un rôle symbolique important dans le culte de Bacchus.

Le lierre est, après la vigne, la plante favorite de ce dieu (1). Le lierre rappelle la vigne; c'est une plante grimpante comme elle, et ses lianes se mêlent parfois aux sarments. On prétendit dans les temps postérieurs, en raisonnant au point de vue des doctrines des physiciens sur la vieille symbolique, que l'attribution du lierre à Dionysos venait de ce que cette plante était d'une nature froide (2), qui combattait l'ivresse (3). Quoi qu'il en soit, le lierre était, comme tout le monde le sait, un des symboles primitifs du dieu, qui lui-même était adoré à Acharnae sous le nom de Κισσός, le lierre (4); ailleurs *Cissos* est un compagnon de Dionysos (5). Aussi le lierre formait-il sa couronne aussi souvent que la vigne, d'où les épithètes de Κισσοκόμης, Κισσοχαίτης (6), la première employée déjà dans les hymnes homériques (7). Chez les poëtes latins, Bacchus est appelé *Corymbifer* aussi bien que *Racemifer*, par allusion aux fruits du lierre. Il n'y avait pas de fête dionysiaque sans qu'on s'y couronnât de lierre, c'est ce qu'on appelait κίττωσις (8).

Les Bacchantes d'Euripide (9) et de Théocrite (10) portent des branches de chêne en l'honneur de leur dieu ou se couronnent du feuillage de cet arbre (11). Le pin, ἐλάτη, est encore attribué à Dionysos (12), bien qu'il appartienne plus souvent à Posidon, et la communauté de cet attribut entre les deux dieux du principe humide est digne d'attention (13). On portait des branches de pin dans les rites des Triétériques de la Béotie (14). Mais c'est surtout la pomme de pin, στρόβιλος, κῶνος (15), qui tient une place capitale parmi les attributs de Dionysos (16), et qui souvent termine son thyrse. Gerhard (17) la croit empruntée à la religion phrygienne; Émile Braun y voit un symbole de fécondité et de reproduction, un fruit de l'hiver. Peut-être son attribution à Bacchus est-elle venue simplement, comme l'ont pensé Chateaubriand (18) et Welcker (19), de l'usage, conservé par les Grecs modernes, de faire infuser des pommes de pin dans les cuvées pour conser-

(1) Ovid., *Fast.*, III, v. 767; Eustath. *ad Iliad.*, p. 87; cf. Schœne, *De person. in Euripid. Bacch. habit. scen.*, p. 19 et 101.

(2) Plutarch., *Sympos.*, III, 2; 5, 2.

(3) *Ibid.*, III, 1, 3.

(4) Pausan., I, 31, 3.

(5) Nonn., *Dionys.*, XII, v. 97.

(6) Preller, *Griech. Mythol.*, 2ᵉ édit., t. I, p. 560. — Dionysos Κισσόβρυος : Orph., *Hymn.*, XXX, v. 4. — Κισσοχαρής : Orph., *Hymn.*, LII, v. 12.

(7) *Hymn.* XXVI, v. 1.

(8) *Corp. inscr. græc.*, nº 523; voy. Preller, *Griech. Mythol.*, 2ᵉ édit., t. I, p. 559.

(9) *Bacch.*, v. 108.

(10) *Idyll.* XXVI, v. 4.

(11) Euripid., *Bacch.*, v. 702.

(12) Pausan., II, 2, 7; cf. Theocr., *Idyll.* XXVI, v. 11.

(13) Welcker, *Griech. Götterl.*, t. II, p. 607.

(14) Euripid., *Bacch.*, v. 110; voy. Schœne, ouvr. cit. p. 105.

(15) Spanheim, *De præst. et usu numism.*, IV, p. 269; Beger, *Thes. Brandenburg.*, t. I, p. 11; cf. Lobeck, *Aglaopham.*, p. 700.

(16) E. Braun, *Griech. Götterl.*, § 533.

(17) *Griech. Mythol.*, § 450, 4.

(18) Dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, au récit de son séjour à Athènes chez Fauvel.

(19) *Griech. Götterl.*, t. II, p. 607.

ver le vin par le moyen de la résine. Dans les interprétations d'un mysticisme alambiqué, chères aux Orphiques, la pomme de pin fut envisagée comme une image du cœur de Zagreus, déchiré par les Titans (1).

De nombreux passages littéraires (2) associent le laurier au lierre, et l'attribuent à Bacchus aussi bien qu'à Apollon. On connaît la célèbre invocation d'Euripide, réunissant ces deux dieux en un seul,

Δέσποτα φιλόδαφνε, Βάκχε, Παιὰν Ἄπολλον, εὔλυρε (3).

Sur un vase peint (4), un des Centaures du thiase dionysiaque porte une grande branche d'un laurier sacré, d'où pendent des bandelettes, un petit tableau votif, et un oiseau présenté en offrande. Sur le coffre de Cypsélus le grenadier, avec le pommier et la vigne, ombrageait l'entrée de la grotte où était étendu le dieu du vin (5). Les monuments parvenus jusqu'à nous attestent également la consécration de la grenade à Dionysos (6). Sous l'influence des idées orphiques, on prétendit qu'elle était née du sang de Zagreus répandu à terre, et l'on expliqua par là l'abstention absolue de ce fruit, qui était imposée aux femmes athéniennes, lors de la célébration des Thesmophories (7).

Trois têtes d'animaux ressortaient sur l'autel du Musée de Lyon, de trois côtés différents, au-dessus des festons de feuillages, au milieu de la courbure qu'ils dessinent en s'abaissant. La forte saillie de ces têtes a amené leur mutilation, pendant que les autres sculptures se conservaient beaucoup mieux ; cependant il en reste assez pour que l'on constate que c'étaient celles d'un bouc, d'un faon et d'un sanglier; ce sont les restes de cette dernière que présente la face dessinée dans notre planche.

Le bouc (8) ou la chèvre (9) est l'animal le plus fréquemment sacrifié à Bacchus, et dans certaines localités on l'indique comme tenant la place d'anciennes immolations humaines (10). Sur une pierre gravée nous voyons Silène sacrifiant le bouc (11). Aussi Dionysos est-il Αἰγοβόλος (12), celui qui frappe les chèvres, et

(1) Suid., v° Κωνοφόρος.

(2) Homer., *Hymn.*, XXVI, v. 9 ; Pausan., VIII, 39, 4; Horat., *Od.*, I, 1, v. 29; Ovid., *Art. Amat.*, III, v. 411 ; *Trist.*, I, 7, v. 2; Varr. ap. Serv. *ad Virg.*, *Eclog.* VIII, v. 12.

(3) *Ap.* Macrob., *Saturn.*, I, 18.

(4) Tischbein, t. I, pl, XLII, édit. de Florence; Müller - Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XLVI, n° 587.

(5) Pausan., V, 19, 1.

(6) E. Braun. *Griech. Gœtterl.*, § 532.

(7) Clem. Alex., *Protrept.*, II, p. 16, ed. Potter.

(8) Virgil., *Georg.*, II, v. 380 et 385 ; Ovid., *Fast.*, I, v. 357; voy. Preller, *Griech. Mythol.*, t. I, p. 561.

(9) Gerhard, *Griech. Mythol.*, § 453, 4.

(10) Pausan., IX, 8, 1.

(11) *Mus. Worsley.*, t. II, pl. XXII : Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XLIX, n° 610. — Voy. la tête d'un chevreau parmi les restes d'un sacrifice à Bacchus : *Mus. Borbon.*, t. VII, pl. III. Sur un vase publié par Micali (*Monum. ined.*, pl. XLIX, n° 1) la victime est un bélier.

(12) Pausan., IX, 8, 1.

Μελάναιγις (1), quand il se revêt de la peau de cette victime. Une légende postérieure, et qui paraît d'origine attique, prétendait qu'on lui sacrifiait le bouc ou la chèvre comme faisant des dégâts dans les vignes (2). En réalité, comme le prouvent beaucoup de monuments, le bouc était un des principaux animaux consacrés à Dionysos (3). Dans son enfance il avait été changé en chevreau (4). Aussi était-il Ἔριφος en Laconie (5), Ἐρίφιος à Métaponte (6), et l'on entendait quelquefois avec le même sens son surnom d'Εἰραφιώτης (7).

Dans la symbolique dionysiaque, le faon s'échange avec le chevreau. La nébride dont Bacchus est souvent revêtu, que portent ses Satyres et ses Ménades, ainsi que les dévots qui célèbrent ses fêtes (8), est aussi souvent faite en peau de chèvre ou de bouc (9) qu'en peau de faon, νεβρίς; aussi l'appelle-t-on également αἰγίς (10) ou τραγῆ (11), et les Ménades qui en sont ornées τραγηφόροι (12). Ces peaux de faons et de chevreaux sont celles des animaux que les Ménades ont déchirés tout pantelants, suivant le rite sauvage des Triétériques béotiennes (13). C'est là ce que l'on appelait νεβρισμός (14). Mais Eschyle employait le verbe αἰγίζειν (15) au lieu de νεβρίζειν (16). La célèbre statue de Scopas (17) représentant une Ménade portant dans ses mains un morceau de l'animal ainsi déchiré, qui paraît avoir été le modèle premier de toutes les figures analogues que l'on remarque souvent sur les monuments (18), était appelée Χιμαιροφόνος (19), la tueuse de chèvre. Sur un vase peint (20), c'est Dionysos lui-même qui déchire en deux le chevreau auprès d'un autel, au milieu de sa fête. L'idée de ce rite sanglant s'attachait au dieu Μελάναιγις, et c'est pour cela que cette forme de Dionysos était considérée comme une des plus sombres (21). En même temps, par les taches dont elle est parsemée (22), la peau de faon ou

(1) Pausan., I, 38, 8; II, 35, 1; Suid., v. Μελάναιγις.

(2) Virgil., *Georg.*, II, v. 380 et s.

(3) Nonn., *Dionys.*, XIV, v. 454; voy. Gerhard, *Auserles. Vasenbilder*, t. I, p. 114 et s. — Dionysos sur un bouc: *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. VI, pl. LXVII. — Le bouc auprès du dieu: Gerhard, *Auserl. Vasenb.*, pl. XXXII, XXXV et XXXIX.

(4) Apollodor., III, 4, 3.

(5) Hesych., v. Εἰραφιώτης.

(6) Steph. Byz., v. Ἀκρώρεια.

(7) Voy. Wieseler, *Philologus*, 1855, p. 701.

(8) Demosth., *Pro coron.*, 259; Phot., v. Νεβρίζων; Theodoret., *Hist. eccles.*, V, 21.

(9) Pollux, IV, 14.

(10) Hesych., v. Αἰγίζειν; Theodoret., *loc. cit.*

(11) Hesych, v. Τραγηφόροι.

(12) *Ibid.* Chez Euripide (*Bacch.*, v. 112), elles portent des peaux de brebis avec leur toison.

(13) Schœne, *De person. in Euripid. Bacch. habit.*, p. 80; Preller, *Griech. Mythol.*, t. I, p. 543.

(14) Harpocrat., s. v.

(15) Hesych., s. v.

(16) Phot., s. v.

(17) Otfr. Müller, *Handb. d. Archæol.*, § 123, 2; Sillig, *Catal. artific.*, p. 414.

(18) Clarac, *Mus. de sculpt.*, pl. CXXXV; Zoëga, *Bassirilievi*, t. II, pl. LXXXIII, LXXXIV et CVI; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. I, pl. XXII, n° 140; Visconti, *Monum. Borghes.*, t. II, pl. XIV; *Mus. Chiaramont.*, pl. XXVI; *Mus. Florent.*, t. III, pl. LVI; Otfr. Müller, *Handb.*, § 388, 3.

(19) Anthol. Palat., IX, 744; Anthol Planud., IV, 60.

(20) Panofka, *Musée Blacas*, pl. XIII-XV; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XLIX, n° 610. — Cf. Euripid., *Bacch.*, v. 139: ἀγρεύων αἷμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν.

(21) Plutarch., *Sympos.*, VI, 7, 2.

(22) Euripid., *Bacch.*, v. 696.

nébride prenait une signification symbolique particulière, qui la faisait préférer à la peau de chèvre : on y voyait l'image du ciel étoilé (1). Sur un vase peint, la biche accompagne Dionysos (2) ; sur d'autres, elle est auprès d'un Satyre (3) ou des Satyres la saisissent (4).

Les rhytons de travail grec se terminent très-souvent en tête de biche ou de faon. Nous en avons fait graver dans la planche 30 un admirable exemple, qui fait partie de la collection de Luynes, au Cabinet des Médailles. Trouvé dans l'Italie méridionale, ce rhyton de terre-cuite est revêtu d'un vernis d'un rouge intense. La science du modelé, l'exactitude anatomique, poussée jusqu'aux moindres détails de rendu des veines sans nuire à la grandeur du style, ne sauraient aller plus loin, non plus que l'expression de la vie. Cette œuvre d'un simple potier est un des exemples qui montrent le mieux jusqu'où l'art hellénique savait aller dans la représentation des animaux. Notre graveur a seulement restitué les oreilles, qui sont brisées sur l'original, et dont l'absence eût produit dans le dessin un effet malheureux. Un travail d'ensemble sur les rhytons en forme de têtes d'animaux manque jusqu'à présent (5) ; il fournirait cependant matière à des observations intéressantes, car ce n'est pas le simple caprice qui, en général, a dicté le choix de ces têtes ; il a été inspiré par des raisons symboliques en rapport avec le culte dionysiaque.

M. Stephani (6) a établi, par une ingénieuse restitution d'un passage d'Hérodote (7), et par le témoignage de nombreux monuments, vases peints (8), pierres gravées (9), peintures murales (10), sculptures (11), que le porc était encore une des victimes habituelles des sacrifices dionysiaques, et un des animaux du dieu. Albricus (12) décrit une image de Bacchus accompagné du porc. Aussi les rhytons se terminent-ils souvent par une tête de porc ou de sanglier.

On voit par ces observations combien la décoration de l'autel figuré dans la planche 26 offre un caractère hellénique, et un choix soigneux d'emblèmes, dont aucun n'est indifférent, qui tous rappellent les cérémonies rituelles du culte de

(1) Diod. Sic., I, 11.

(2) De Witte, *Catal. Durand*, n° 119.

(3) Gerhard, *Etrusk. und Campan. Vas.*, pl. VIII ; Muller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XLI, n° 486.

(4) De Witte, *Catal. Durand*, n° 150 et 151.

(5) Voy. pourtant Ussing, *De nominibus vasorum græcorum*, p. 55 et 62 ; Panofka, *Recherches sur les noms des vases*, p. 32 et 50 ; *Die griechische Trinkhörner*, dans les Mémoires de l'Académie de Berlin pour 1850 : Gerhard, *Berlin's antike Bildwerke*, p. 366 ; Sam. Birch, *History of ancient pottery*, t. II, p. 83.

(6) *Comptes-rendus de la Commission archéologique de Saint-Pétersbourg*, 1863, p. 246 et s. ; 1869, p. 147.

(7) II, 47 ; cf. Schol. *ad* Aristophan., *Ran.*, v. 338.

(8) *Mus. Borbon.*, t. XV, pl. XIV ; Millingen, *Vases de Coghill*, pl. LVIII.

(9) Montfaucon, *Antiquité expliquée*, Suppl., t. II, pl. XXVIII ; Raspe, *Catal. de Tassie*, n° 8314.

(10) *Mus. Borbon.*, t. XI, pl. 37.

(11) 1° Santi-Bartoli, *Admiranda Romæ antiquæ*, pl. XLIV et XLV ; Montfaucon, *Ant. expl.* t. II, pl. LXXXV ; Hübner, *Antike Bildwerke in Madrid*, p. 144. — 2° *Mus. Borbon.*, t. XIII, pl. 12. — 3° Furlanetto, *Lapide Patavine*, pl. LXV.

(12) *Deor. imag.*, 59.

Bacchus. Les animaux dont les têtes ornent ce monument sont ceux que l'on sacrifiait de préférence au dieu ; les festons se composent des feuillages que l'on portait dans ses fêtes. Il n'y a pas jusqu'aux têtes de bœufs, garnies des bandelettes du sacrifice et soutenant ces festons, qui, par leur réunion avec les autres symboles, ne perdent dans une certaine mesure la banalité ordinaire de leur emploi dans les décorations architecturales. Sans même parler du Dionysos tauromorphe, et du rôle capital du taureau comme attribut de ce dieu (1), il suffira de remarquer qu'il est aussi surnommé Ταυροφάγος (2), parce que le bœuf ou le taureau était encore une de ses victimes favorites (3). Dans les usages particuliers de Ténédos, c'est un veau nouveau-né que l'on immolait à Dionysos (4), transformation d'un sacrifice d'enfant des âges primitifs (5), comme le taureau à Chios remplaçait une victime humaine (6). Un bas-relief, publié pour la première fois par M. Roulez (7), représente Pan sacrifiant le taureau à Bacchus.

François LENORMANT.

MIROIR TROUVÉ DANS L'ILE DE CRÈTE

(Planche 27).

En 1867, j'ai mis sous les yeux de l'Académie des inscriptions et belles-lettres un miroir trouvé à Corinthe, qui portait, gravées au trait, deux femmes voilées. Ce monument fut alors commenté par M. de Witte, qui en montra toute l'importance (8). Nous possédions, depuis longtemps, un grand nombre de miroirs étrusques ornés de dessins. Gerhard avait supposé, avec beaucoup de vraisemblance, que ce mode de décoration avait été emprunté par les Étrusques à la civilisation hellénique ; mais Gerhard avait en vain demandé aux voya-

(1) Creuzer, *Relig. de l'antiquité*, t. III, p. 63, trad. Guigniaut ; E. Braun, *Griech. Götterl.*, § 336 ; Gerhard, *Griech. Mythol.*, § 450, 1; Welcker, *Griech. Götterl.*, t. II, p. 597 et s. ; Preller, *Griech. Mythol.*, t. I, p. 366 ; et ce que j'en ai dit dans le *Dict. des antiq. grecques et romaines*, fasc. 4, p. 619.

(2) Sophocl., fragm. 602, ed. Nauck ; cf. Schol. ad Aristophan., *Ran.*, v. 357.

(3) Gerhard, *Griech. Mythol.*, § 453, 4.

(4) Ælian., *Hist. anim.*, XII, 34. — Dionysos Μοσχοφάγος : Schol. *ad* Aristophan., *Ran.*, v. 357.

(5) Dionysos Βρεφοκτόνος : Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, v. 229.

(6) Porphyr., *De abstin. carn.*, II, 55.

(7) *Bullet. de l'Acad. Royale de Belgique*, t. XIII, 7, pl., n° 1 ; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, t. II, pl. XLIX, n° 611.

(8) *Comptes-rendus de l'Académie des inscript. et belles-lettres*, 1867, p. 332 ; cf. *Revue arch.*, janv. 1868, p. 89 et suiv., et pl. I.

geurs et aux archéologues un miroir trouvé en Grèce, qui prouvât que la décoration au trait sur bronze, pour ces objets de toilette, eût été connue de la civilisation hellénique. Le miroir des femmes voilées répondait à la demande de Gerhard.

La publication faite à cette époque de ce monument par M. de Witte provoqua une lettre de M. Bruyas qui signalait un miroir du Musée de Lyon, resté jusqu'alors inconnu des archéologues, bien qu'il eût été reproduit dans le Catalogue Comarmond (1). Le miroir de Lyon avait été acheté à Corinthe en 1844. Il représente le Génie des combats de coqs (2).

En 1872, j'ai eu le plaisir de faire dessiner, à Corinthe, le beau miroir de Korinthos et de Levkas qui a été reproduit dans les *Monuments* publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France (1873) (3).

Vers la même époque le *British Museum* acquit trois miroirs, dont je dois la description à M. Newton. Le premier porte une rosace gravée au trait; le second, une bacchante; le troisième, une étoile. Tous les trois sont ornés de reliefs, comme l'est du reste également le miroir de Korinthos et de Levkas (4).

Comme on le voit, il est aujourd'hui démontré que les Grecs ont connu les miroirs gravés au trait. Les preuves découvertes après la mort de Gerhard, qui les avait si vivement cherchées, confirment les conjectures de ce savant.

Le septième miroir (pl. 27), qui fait l'objet de cette courte notice, n'a pas été découvert à Corinthe, mais d'après les renseignements qu'on me donne, et que j'ai lieu de croire certains, dans l'île de Crète. Il est en forme de boîte. Le couvercle porte un sujet en relief : une femme assise près de laquelle est un génie ailé, debout, regardant à droite (5). La photographie jointe à cette description altère la beauté

(1) Sous le nº 312. — Le sujet gravé sur le miroir est tellement réduit que c'est à peine si on y reconnaît quelque chose. Quant au style, il est impossible d'en juger. J. W.

(2) J. de Witte, *le Génie des combats de coqs*, dans la *Revue arch.*, 1868, p. 372 et suiv., et pl. XIII. Cf. *Comptes-rendus de l'Académie des inscript. et belles-lettres*, 1868, p. 190.

(3) Pour l'historique de la découverte des miroirs grecs gravés, voyez surtout le travail de M. de Witte, *les Miroirs chez les anciens*, Bruxelles, 1872, et les *Monuments grecs*, 1873, p. 26.

(4) *Monuments grecs*, 1873, p. 29.

(5) Aphrodite et Éros. J. W.

de l'original; toutefois le style n'indique pas une époque antérieure à la fin du IVe siècle avant notre ère, ou au commencement du IIIe siècle.

Le second disque conserve, à l'intérieur, un sujet au trait. Un génie ailé, marchant à gauche, porte de la main gauche, qui est repliée sur la poitrine, une amphore; de la main droite, qui est étendue, un *situlus* d'une forme élégante dont on trouve encore des spécimens dans les nécropoles helléniques. Ce génie paraît être complétement nu; une chaîne de petits anneaux passe sur l'épaule droite, et décore la poitrine. Les cheveux, rejetés derrière la tête, sont travaillés avec une grande finesse. Le sol est figuré par des lignes ondulées, semblables à celles qu'on remarque sur les miroirs des femmes voilées et de Korinthos. Il est regrettable que les contours du visage soient peu visibles. Le style général de la gravure est empreint d'une certaine roideur qui ne se retrouve pas sur les miroirs purement grecs que j'ai pu étudier à loisir.

Je ne connais pas de miroir étrusque qui permette d'expliquer avec certitude celui que je signale. D'après les analogies, que tous les archéologues se rappelleront, on reconnaîtra peut-être ici un génie de la toilette ou du bain portant des attributs caractéristiques, comme les femmes ailées et les génies de l'Étrurie tiennent l'alabastron et l'épingle, symboles du rôle qu'ils remplissent près des déesses et des mortelles qu'ils accompagnent. Le miroir CCXLIII de Gerhard nous montre une femme qui tient un *situlus*, et qui a près d'elle un grand vase. Ce sujet, bien que d'un travail très-médiocre, doit être rapproché de celui que nous décrivons. Voyez encore pl. CCXVI, génie ailé de la toilette, planches CLXXXI, XLI, XL, et plusieurs figures des planches XXXI à XXXVI.

Quel que soit le sens du sujet représenté, le monument est précieux. Non-seulement il vient enrichir une série encore très-peu nombreuse, et qui n'existait pas, il y a quelques années, celle des miroirs grecs gravés au trait, mais il nous fait connaître pour ces miroirs, par ce nouvel exemple, un style remarquable, très-différent de celui qui avait été reconnu à Corinthe (1).

(1) On a exposé en vente, le 11 avril 1876, un miroir de travail grec sur lequel on distingue

Je me borne à ces quelques remarques, me réservant d'étudier par la suite en détail, et avec les commentaires auxquels il doit donner lieu, le miroir que j'ai seulement voulu, pour le moment, signaler aux archéologues (1).

ALBERT DUMONT.

STÈLE FUNÉRAIRE ATTIQUE.

(PLANCHE 28).

L'Académie Impériale et Royale des Sciences de Vienne a entrepris un grand recueil des bas-reliefs funéraires grecs, analogue à celui dont l'Institut de Correspondance archéologique de Rome a déjà publié le premier volume sur les urnes cinéraires étrusques et à celui des sarcophages romains dont le même Institut rassemble depuis plusieurs années les matériaux. Deux intéressants rapports à l'Académie par M. A. Conze (2), le savant et zélé promoteur de l'entreprise autrichienne, ont mis le public au courant des premiers travaux préparatoires et donnent une idée de ce que comprendra le recueil. L'éminent auteur y donne une statistique des sculptures funèbres grecques dispersées dans les diverses collections publiques et privées de l'Europe occidentale et de la Grèce elle-même. En lisant ces rapports, nous avons remarqué que le pays dont les collections étaient le moins connues des savants viennois, celui où ils avaient le moins poussé jusqu'ici leurs recherches, était le nôtre. M. Conze ne signale jusqu'ici que les sculptures existant au Musée du Louvre, à celui d'Avignon et à la Villa Guilloteau près de Nice. Nous avons pourtant lieu de croire que dans nos divers musées de province et dans les collections particulières de la France on trouvera une mine d'une certaine richesse à exploiter, et nous la signalons à l'attention de M. Conze. En même temps, nous croyons servir les intérêts de la science en adressant un appel à tous les archéologues et amateurs

encore les vestiges d'une tête de femme de profil, gravée au trait, et qui se détachait originairement sur le fond par un placage d'argent. Voy. la description de ce miroir, sous le nº 77, dans le catalogue de vente rédigé par M. Fr. Lenormant. J. W.

(1) Le curieux miroir signalé à l'attention des archéologues par M. Dumont est entré au British Museum, et c'est grâce à l'obligeance de M. Ch. Newton, conservateur des monuments antiques de ce Musée, que nous pouvons en offrir un dessin fidèle à nos lecteurs. J. W.

(2) *Erster Bericht über die vorbereitenden Schritte zur Gesammt-Ausgabe der griechischen Grabreliefs*, Vienne, 1874; *Zweiter Bericht über die Vorarbeiten zur Herausgabe der griechischen Grabreliefs*, Vienne, 1875.

français pour leur demander de donner un concours sympathique à l'entreprise de l'Académie de Vienne et de fournir à cette savante compagnie indications, dessins, photographies des monuments en leur possession ou à eux connus qui peuvent trouver place dans son recueil. La confraternité scientifique ne doit pas connaître de frontières quand il s'agit d'une œuvre utile à tous, et particulièrement quand cette œuvre est prise en mains par les érudits de l'Autriche, elle ne doit rencontrer en France que sympathie; les scrupules les plus jaloux de susceptibilité nationale n'ont rien à objecter au concours que l'on y accordera dans notre pays.

La belle stèle que nous publions dans la planche 28 n'a pas été connue jusqu'à ce jour des savants que l'Académie de Vienne a chargés de préparer le recueil des bas-reliefs funéraires grecs, et elle me semble de nature à leur donner une idée avantageuse de ce que renferment sous ce rapport les Musées provinciaux de France. Elle est conservée à la bibliothèque municipale de Grenoble, et c'est à la gracieuse obligeance du bibliothécaire, M. Gariel, que la *Gazette archéologique* a dû la photographie d'après laquelle la planche a été exécutée. De dimensions considérables (elle est haute de 1 m. 84, les figures ont 1 m. 34 et 1 m. 31) et d'un marbre pentélique, cette stèle provient d'Athènes, où elle a postérieurement servi de fontaine. C'est à la fin du siècle dernier qu'elle en a été rapportée par le comte François d'Albert de Rions, marin distingué, de naissance dauphinoise, qui, après avoir servi avec éclat comme capitaine de vaisseau dans la guerre d'Amérique, était alors chef d'escadre dans les flottes du roi Louis XVI et commandait une division navale dans les mers du Levant. A son retour en France, en 1789, il donna cette remarquable sculpture à sa ville natale.

La représentation du bas-relief ne réclame pas un long commentaire archéologique. On y voit un mari et une femme groupés dans un de ces sujets que l'on qualifie ordinairement de *Scènes d'adieu*, désignation à laquelle M. Ravaisson, ici même, a proposé de substituer celle de *Scènes de réunion dans l'autre vie*. Je n'ai en aucune façon l'intention de rouvrir ce débat, qui ne pourra être définitivement tranché qu'après la publication du recueil complet des bas-reliefs funéraires grecs et par le moyen des comparaisons dont il fournira les éléments. Ce qui fait, d'ailleurs, la valeur de la stèle conservée à Grenoble, ce n'est pas son sujet, qui n'a rien de bien original, c'est son mérite d'art, qui est grand. On chercherait difficilement un meilleur échantillon de la sculpture athénienne vers les derniers temps de la République romaine ou le règne d'Auguste. Car telle est l'époque qu'indiquent à la fois le costume des personnages et la

parenté de l'ornementation architecturale avec celle du petit aqueduc, qui amenait les eaux à la clepsydre du monument élevé à Athènes par les soins d'Andronicos Cyrrhestès.

S. TRIVIER.

VICTOIRE DE BRONZE DU MUSÉE DE LYON.

(PLANCHE 29.)

En 1866, des travaux de dragage exécutés à Lyon dans la Saône, quartier Perrache, près du pont Napoléon, et sous la direction de M. Jacquet, ingénieur des ponts et chaussées, amenèrent la découverte d'une statuette de la Victoire, haute de 22 centimètres. Ainsi que tout ce qui se trouve dans nos fleuves, cette charmante figure revenait au Domaine, la ville de Lyon n'y avait aucun droit. M. l'Ingénieur en fit mention dans son rapport au Ministre qui répondit de la déposer provisoirement au Musée municipal; ce qui fut fait.

Plusieurs mois se passèrent ainsi, et enfin, sur la demande de M. le Préfet du Rhône, une décision ministérielle en date du 6 mai 1867 assura définitivement ce bronze intéressant au Musée de Lyon, à la condition qu'il ne pourra recevoir une autre destination sans l'autorisation de l'administration supérieure.

Nous avions remarqué de suite que cette Victoire est exactement dans l'attitude de celles que l'on voit placées sur les colonnes de l'autel d'Auguste, représenté sur les médailles du premier siècle; aussi plusieurs archéologues pensèrent que la pose était trop exactement celle des Victoires de l'autel des Césars, pour que cette figure ne fît pas partie d'une représentation en petit de ce monument. Cette explication, que nous avions proposée dans le principe, ne nous satisfaisait pas. En inscrivant le bronze sur le catalogue du Musée, il fallait lui donner une attribution exacte, et expliquer à quel monument il pouvait avoir appartenu. Faisant appel à tous nos souvenirs d'Italie, et surtout de Rome, il nous sembla reconnaître dans l'attitude de cette figure une ressemblance parfaite avec une des enseignes romaines représentées sur la Colonne Trajane. L'ouvrage de Santi-Bartoli sur ce monument n'étant pas à Lyon, nous eûmes recours à celui de M. Frœhner sur le même sujet, et nous trouvâmes à la page 71, dans le dessin d'un des bas-reliefs figurant le passage du Danube sur un pont de bateaux, la représentation de huit *signiferi* romains dont l'un porte le *vexillum*, étendard formé d'une pique au haut de laquelle est fixée une traverse d'où descend une pièce d'étoffe frangée, et drapée sur les bords. A l'extrémité de la pique et reposant sur le milieu de la traverse, est la statuette d'une Victoire ailée, exactement dans l'attitude de notre bronze et dont la di-

mension est absolument dans les mêmes proportions. L'explication de cette enseigne est donnée par M. Frœhner, page 73, en ces termes : « Enfin on voit un porte-« étendard avec le vexillum surmonté d'une statuette de la Victoire qui tient les « attributs ordinaires, couronne et branche de palmier. La troupe ainsi distinguée « devait s'appeler Victrix. »

L'hésitation n'était pas possible, notre statuette se trouvait définitivement classée, d'autant plus que la statuette est creuse, et laisse toute facilité pour y engager l'extrémité de la pique formant la hampe du vexillum.

Cette gracieuse et élégante figurine, haute, comme nous l'avons dit, de 22 centimètres, forme aujourd'hui avec ses ailes ouvertes un ensemble de 22 centimètres et demi en largeur par suite de l'accident qui a faussé l'aile droite, l'a écartée et rejetée en avant, mais, en la reportant en idée dans la même position que l'autre aile restée intacte, la largeur de l'ensemble est dans la proportion la plus heureuse, et ne dépasse pas 15 ou 16 centimètres.

Cette Victoire est vêtue de la tunique talaire sur laquelle est placé un *péplus* des plus élégamment drapé; elle porte principalement sur la jambe gauche; la droite, un peu plus en avant, se dessine sous la draperie, et accompagne le mouvement du corps s'avançant un peu pour offrir la couronne, qu'elle présentait de la main droite, le bras à demi étendu. La tête, légèrement inclinée du même côté, donne à cet ensemble une grâce infinie. Le bras gauche, le coude en arrière, et un peu replié sur lui-même, soutenait la branche de palmier.

Les plis de la tunique, partant de la hanche gauche, tombent verticalement, mais sans uniformité, en ne laissant voir que la moitié du pied; ceux de la droite suivent le mouvement de la jambe, en la dessinant; les uns s'arrêtent au genou, quelques autres les accompagnent et descendent sur le pied, dont ils ne laissent voir que la moitié. Le *péplus*, passé sous le bras gauche, est rattaché sur l'épaule par une agrafe, puis, relevé de nouveau sur l'épaule droite par une agrafe semblable, retombe gracieusement du côté droit, en ondulant jusqu'au bas de la tunique. La coiffure se compose d'une double bandelette nouée dans le milieu, et attachée derrière la tête en laissant retomber les deux bouts sur les épaules et la poitrine, et en tenant les cheveux relevés en couronne tout autour de la tête. Les ailes, dont la longueur est de 19 centimètres 1/2, d'un travail très-fin, se développent en arrière en s'écartant l'une de l'autre. L'expression du visage est gracieuse, la bouche souriante, le regard inspiré, et l'ensemble d'une grande beauté; tout, dans le style et le caractère de cette charmante figure, décèle un artiste grec.

Malheureusement ce bronze précieux, pendant un séjour de tant de siècles au fond de la Saône, a été roulé dans les pierres et les graviers ; la tête a quelque peu souffert, la main droite mutilée n'a conservé que trois fragments de ses doigts; la couronne qu'elle présentait a été détruite. La main gauche, rongée par le frottement

des graviers, a perdu trois doigts, et laissé échapper la palme qu'elle portait si gracieusement. L'aile droite courbée, sur deux points, ne pourrait être rétablie dans son état primitif sans danger de la briser. Malgré ces accidents qui ne détruisent en rien la beauté de cette remarquable figure, notre Victoire, enseigne romaine, n'en sera pas moins toujours regardée comme un des principaux bronzes du Musée de Lyon, non-seulement par sa beauté artistique, mais aussi par les souvenirs historiques qu'elle rappelle.

E.-C. MARTIN-DAUSSIGNY.

LETTRE A M. FR. LENORMANT

SUR LES REPRÉSENTATIONS FIGURÉES DES STÈLES PUNIQUES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

Monsieur,

Vous m'avez demandé, pour la *Gazette archéologique*, un aperçu des principaux sujets qui sont figurés sur les ex-voto trouvés à Carthage par M. de Sainte-Marie. J'ai soumis votre demande à M. Renan, qui a bien voulu me donner toute liberté à cet égard. Beaucoup de ces représentations, en effet, souvent des plus curieuses, ne sont accompagnées d'aucun texte, et resteront ainsi forcément en dehors du Recueil des inscriptions sémitiques; d'autres, il est vrai, sont jointes à des inscriptions, mais sans leur être unies en aucune façon par le sens, de telle sorte qu'on peut les publier isolément; vous les étudierez, Monsieur, d'autres aussi ne manqueront pas de le faire. Pour moi, je ne puis guère que fournir des matériaux à des travaux plus savants, en les accompagnant de quelques explications indispensables. Ces explications sont le développement de la première moitié d'un rapport que j'ai adressé sur ce sujet à M. l'Administrateur général de la Bibliothèque Nationale; il n'y a été changé que très-peu de chose quant au fond; la manière seule de présenter les faits diffère. J'ai rencontré en effet de divers côtés des objections qui m'avaient inspiré des doutes sur la valeur de mes conclusions premières; et, lorsqu'il m'a fallu reprendre ce mémoire pour votre Revue, toute mon argumentation m'a paru chanceler. Mais un nouvel examen m'a conduit aux résultats auxquels j'étais arrivé tout d'abord, et je crois pouvoir les donner aujourd'hui comme certains.

I.

Les inscriptions puniques sont antérieures à la prise de Carthage par les Romains en 146, voilà le fait que je crois établi d'une façon définitive par la comparaison de ces inscriptions avec les monnaies de Carthage, d'une part, et les inscriptions néo-

puniques, de l'autre. Cette date est, il est vrai, peu reculée, et nous possédons un grand nombre d'inscriptions plus anciennes; elle a pourtant ici une signification particulière, si l'on songe que la ville phénicienne et la ville romaine sont séparées par un intervalle de 150 ans, et correspondent à deux civilisations absolument différentes.

L'archéologie fournirait à elle seule des indices presque suffisants pour prouver mon assertion. L'ornementation des stèles est grecque : on y retrouve tous les caractères du style ionique; on sent que l'architecture romaine n'a pas encore passé par là. Les symboles sont aussi ceux des monnaies autonomes de Carthage : le caducée, le palmier, le taureau, les poissons (1). Il est vrai que quelques-uns d'entre eux se retrouvent sur les monnaies d'époque romaine, mais ils ont en général sur ces dernières un cachet particulier qui ne permet guère la confusion : le caducée, par exemple, figure indistinctement sur les monnaies de l'ancienne et de la nouvelle Carthage, mais, sur les monnaies de la Carthage romaine, il a des ailes; au contraire, sur les monnaies autonomes, de même que sur nos inscriptions, il en est toujours dépourvu.

L'antiquité de ces monuments ressort encore plus clairement de leur comparaison avec les inscriptions néo-puniques; ces deux arts sont séparés par un abîme. Sur les monuments qui portent des inscriptions néo-puniques, le dessin est à la fois plus grossier et plus massif; ce n'est pas l'enfance de l'art, c'est la barbarie; les symboles sont plus compliqués, les personnages, tout en étant moins corrects, ont des proportions plus considérables, et des cintres épais ont pris la place des colonnes ioniennes.

La langue des inscriptions nous amène aux mêmes conclusions. Plusieurs, en effet, portent la formule עם קרתחדשת « le peuple de Carthage », si fréquente sur les monnaies carthaginoises antérieures à la perte de la Sicile. Toutes, il est vrai, n'ont pas la même antiquité, mais toutes se distinguent par le caractère presque exclusivement phénicien de leur onomastique, et par l'absence de noms romains : or, quelque ardent que fût le patriotisme des habitants de Carthage, on ne peut pas oublier que c'est à une colonie romaine qu'elle a dû son prompt relèvement. L'élément romain a dû laisser des traces dans la nouvelle société carthaginoise; et il en a laissé, en effet, sur les inscriptions néo-puniques; les noms romains sont assez nombreux; on trouve même des inscriptions entières bilingues, latines et néo-puniques; nous n'en connaissons pas une seule qui soit latine et punique.

L'écriture néo-punique est en effet à peu près contemporaine de l'arrivée des Romains en Afrique. Il ne faut pas en chercher la preuve dans les monnaies de Carthage, elles nous font défaut pendant cent cinquante ans, et, quand elles reparaissent,

(1) Müller, *Numismatique de l'ancienne Afrique*, t. II, p. 75 ss.

elles sont toutes romaines; mais dans celles des provinces qui sont restées indépendantes, la Syrtique, la Numidie et la Mauritanie (1). Or, là, le changement s'est opéré brusquement, entre l'an 100 et l'an 70 av. J.-C.; en l'an 50 il est accompli. A Carthage même, les quelques mots phéniciens qu'on rencontre sur les monnaies romaines d'Auguste sont en néo-punique (2). Il est vrai que quelques-unes de nos inscriptions sont en partie néo-puniques ou marquent le passage de la vieille écriture à la nouvelle; mais le nombre en est beaucoup moins considérable que je ne le croyais tout d'abord, il n'y en a pas vingt en tout, et puis, ces traces d'altération ne paraissent qu'à la fin des inscriptions, et sur les textes les plus négligés, c'est-à-dire toutes les fois que l'écriture tend à devenir cursive. Cela est fort naturel : l'écriture néo-punique a dû commencer d'être employée comme écriture courante, longtemps avant d'être reçue comme écriture officielle; ce n'est pas en effet une altération partielle, un changement dans la forme d'une lettre ou deux, c'est une transformation radicale qui ne peut s'être produite d'un jour à l'autre. Il est impossible d'admettre que, cent ans après l'introduction de l'écriture néo-punique dans les monnaies, on se soit encore servi de l'ancien alphabet, et que cet usage ait continué presque sans mélange pendant les trois cents ans de prospérité de la nouvelle Carthage. Nous possédons en effet aujourd'hui près de trois mille ex-voto puniques, avec ou sans inscriptions; il a fallu de longues années pour qu'ils vinssent s'accumuler dans le même temple. S'ils dataient de la domination romaine, ce n'est pas par dizaines, c'est par centaines qu'on y compterait les figures et les inscriptions latines.

J'ai dit (3), en parlant de l'antiquité relative des écritures punique et néo-punique, qu'il y avait entre elles une distinction géographique plutôt encore qu'historique : cela demande une explication. A partir du premier siècle avant l'ère chrétienne, l'emploi de l'écriture néo-punique devient général; il correspond donc à une date assez précise. Mais cette distinction conserve toute sa valeur pour les temps qui ont précédé; l'écriture néo-punique nous apparaît comme une écriture provinciale : on serait tenté de dire libyco ou numidico-punique, en reprenant une expression du docteur Judas, qui avait vu juste en tant de choses. Carthage, qui était un centre politique et religieux, maintint jusqu'au bout la vieille écriture; mais, par sa chute, la puissance sémitique en Occident fut anéantie, les influences locales devinrent prédominantes, et l'ancien alphabet punique céda sur tous les points en même temps. On peut rapprocher autant que l'on veut nos inscriptions de cette date extrême; il est de toute nécessité de les placer avant la chute de Carthage.

(1) Müller, t. III, p. 42, 48, 97 et passim.
(2) Cohen, t. I, pl. 5. Julie.
(3) *Journal des Débats*, 27 juin 1875.

On est obligé d'assigner aussi la même date à une inscription bilingue, phénicienne et grecque, qui fait partie de la collection, et que je reproduis ici.



Il est vrai que les ϲ sont lunaires, et que, suivant Franz (1), l'emploi des lettres lunaires sur les inscriptions ne date que de la fin du deuxième siècle avant Jésus-Christ; mais les preuves qui précèdent obligent d'admettre qu'elles étaient déjà usitées à Carthage au plus tard en l'an 150. On s'en étonnera moins si l'on songe que cette forme de lettres se trouve dès l'an 200 sur bronze, et dès l'an 300 sur papyrus, et qu'on la rencontre pour la première fois non pas en Grèce, mais en Égypte et en Sicile, deux pays qui étaient avec Carthage dans des rapports intimes et constants. Au fond, l'emploi des lettres lunaires est, dans le monde grec, une des marques distinctives de l'époque des Ptolémées, de même que, dans le monde phénicien, l'écriture néo-punique caractérise la période romaine.

Ainsi, par la seule comparaison des textes, on arrive à tirer une date certaine de monuments qui ne portent ni date ni indication historique d'aucune sorte; et cette date permet à son tour de déterminer un point important de l'épigraphie grecque.

Mais elle a un intérêt plus général encore pour l'épigraphie sémitique, parce qu'elle nous montre, au deuxième siècle avant l'ère chrétienne, l'alphabet phénicien disparaissant partout à la fois; en Palestine, pour faire place à l'hébreu carré, en Afrique et dans les colonies phéniciennes, pour faire place au néo-punique.

Enfin, dans ce cas spécial, elle nous permet d'attribuer avec certitude à l'ancienne

(1) Franz, *Elem. epigr. graecae*, Berlin, 1840, p. 231 s. Voyez aussi Letronne, *Inscr. grecques et latines de l'Égypte*, t. II, p. 11 ss., et Bœckh, *C. I. gr.*, t. I, p. 85.

Carthage toutes les traces de civilisation, d'organisation sociale et religieuse que portent les inscriptions puniques, et nous fournit ainsi des renseignements inappréciables sur la religion et la vie de cette cité qui n'a pas laissé de ruines, et dont on ne possédait rien jusqu'à présent en dehors de ses monnaies.

II.

Les inscriptions votives de Carthage se ressemblent toutes. Ce sont des pierres, longues de 30 à 50 centimètres, quand elles sont intactes, et terminées en pointe. Souvent cette petite pyramide est accompagnée de deux acrotères qui rappellent, avec des formes plus aiguës, les ornements qui recouvrent nos tombeaux. Ce couronnement est, en général, séparé du reste du monument par des dessins d'ornementation, le plus souvent rectilignes, qui encadrent l'inscription ainsi que les symboles ou les autres objets dont elle est accompagnée. L'ornementation n'est pas à proprement parler phénicienne. A vrai dire, la Phénicie n'a jamais eu d'art; elle l'a toujours emprunté à ses voisins; ici l'influence qui prédomine est celle de la Grèce. On la reconnaît aux oves, aux triglyphes, aux volutes, au dessin des acrotères, aux colonnes et aux chapiteaux de style ionique qui tantôt portent une grenade, tantôt encadrent l'inscription et ont l'air d'en supporter le faîte. Quelquefois même ces colonnes sont surmontées d'un véritable fronton de manière à présenter l'aspect d'un petit *Naos*. Sur un fragment d'inscription, on voit encore la triple assise de pierres de taille qui supportait les colonnes. Certains ornements, il est vrai, ont un caractère plus spécialement phénicien : on trouve des rosaces, des ombons qui ont leurs analogues sur les monuments de Syrie (1); mais c'est dans les symboles ou les objets figurés qu'il faut chercher le côté proprement carthaginois de ces monuments.

Le symbole le plus fréquent, celui qui constitue en quelque sorte l'ex-voto, c'est



(1) Voyez Renan, *Mission de Phénicie*, atlas, pl. xx et passim.

a main. Le plus souvent, elle occupe la petite pyramide qui termine la stèle; d'autres fois, elle est au-dessous, faisant face à Tanit, ou bien encore entre deux caducées; toujours, à deux ou trois exceptions près, elle est ouverte, levée vers le ciel, et présente la paume. La première pensée qui vienne à l'esprit est d'y voir le geste de la prière : *duplices tendens ad sidera palmas*. C'est bien la paume de la main dirigée vers le ciel. Les images des chrétiens en prière qui sont figurées dans les catacombes nous présentent de nombreux exemples de cette position (1); on en trouve même sur les monuments antiques. Il faut remarquer pourtant que toujours les deux mains sont expressément mentionnées dans Virgile, et qu'elles manquent rarement dans les catacombes (2). Quand on n'élevait qu'une seule main, au lieu de se présenter de face, elle était de profil et continuait la ligne du visage (3). C'est aussi la position que l'on rencontre sur une de nos stèles. Un homme nu et grossièrement dessiné semble sortir de l'inscription. Son bras gauche pend le long du corps qui est coupé au niveau des hanches, tandis qu'il porte sa main droite à son visage, le pouce tourné vers la face. Voilà, si je ne me trompe, les deux positions de la main dans l'adoration.

La main unique, vue de face, c'est la main du dieu qui bénit (4). Nous possédons en effet six ou sept statuettes de Tanit où la déesse est représentée la main droite ouverte et levée. Il faut dire la même chose, à plus forte raison, de la main isolée; sans doute nous ne pouvons en juger que par comparaison, et la main des monuments chrétiens diffère beaucoup de la nôtre; mais jamais, ni dans les catacombes, ni sur les monuments du moyen âge, on ne trouve la main détachée du corps comme symbole de la prière, c'est toujours la main de Dieu. Telle est aussi la signification de celle que l'Arabe met, encore aujourd'hui, sur sa porte pour écarter les mauvaises influences. Sur nos monuments même, quand elle ne surmonte pas l'inscription, elle est presque toujours accompagnée de symboles ou d'attributs divins. J'en reproduis une ici, dont le caractère symbolique est encore plus nettement indiqué : le pouce marque de la puissance, est d'une taille démesurée, et porte lui-même l'image de Tanit.



Il ne faut pas oublier en effet que la main levée avait une signification mythologique dans l'antiquité sémitique. Le mot *iad* ne désignait pas seulement la main, mais tout objet dressé; plus spécialement, c'était le mot consacré pour désigner les obélisques, symboles de la puis-

(1) Voyez Perret, *Catacombes de Rome*, t. I, pl. XLIV et ss.; t. III, pl. IV, XXXVIII et passim.

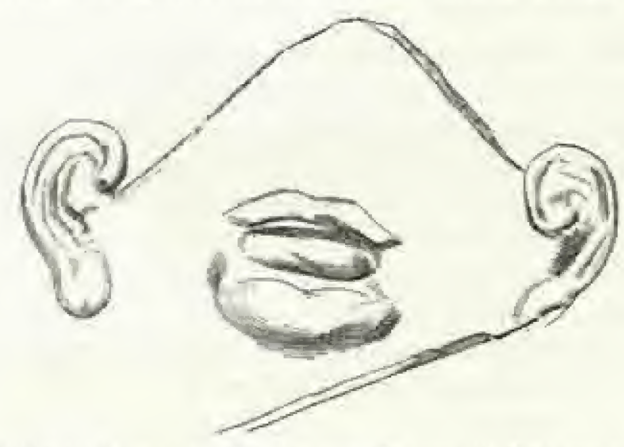
(2) Voyez cependant Perret, t. I, pl. IX; t. III, pl. XIII et XXXVIII. Mais ce sont des images soit de Jésus, soit de saintes. Peut-être convient-il de les distinguer sous ce rapport des simples orantes.

(3) Expédition d'Égypte. Antiquités, t. III, pl. LXIV.

(4) Expéd. d'Ég. Antiquités, t. I, pl. LI, LXVIII; t. II, pl. XI; t. III, pl. XXXII, XXXVI, XLVII et passim.

sance mâle (1). Peut-être la main n'est-elle qu'une image adoucie qui avait pris la place d'un symbole plus grossier, de même que l'idée de la puissance avait fini par se substituer à celle de la force fécondante et génératrice ; sur les représentations de l'Ammon générateur (Khem), les deux symboles sont toujours associés (2).

Quelquefois la main est accostée de deux oreilles ; sur une de nos stèles même, entre les deux oreilles on a gravé une bouche entr'ouverte, comme pour représenter



par une figure la formule qui termine un grand nombre d'ex-voto, et qui est toujours sous-entendue quand elle manque :

« Parce qu'il a entendu sa voix, qu'il le bénisse. »

Autre est la question de savoir si la main représente Tanit ou Baal Hammon. Si l'on se reporte à l'origine de ce symbole, il faudrait conclure que c'était Baal Hammon ; peut-être vaut-il mieux ne pas trop en presser le sens. On voit, par le passage de Job auquel nous avons fait allusion plus haut, ainsi que par beaucoup d'autres, que les mêmes pratiques s'appliquaient souvent au culte du Soleil et à celui de la Lune ; les mêmes symboles se retrouvaient sur les temples des deux divinités. La signification de l'uræus est parfaitement connue ; il se voit sur un assez grand nombre de stèles ; le plus souvent il est dessiné avec soin, les serpents qui entourent le disque solaire sont couronnés, et les deux ailes, largement éployées, occupent la place de la frise, et ont l'air de supporter le fronton. Il arrive même de trouver deux uræus superposés ; mais l'uræus surmontait aussi la porte du temple de la Baalat et de Byblos (3). C'est, si l'on veut, le symbole de Baal, mais

(1) Peut-être faut-il voir une allusion à ce sens antique dans un passage du livre de Job où il est question de l'adoration du Soleil et de la Lune : *Job*, xxxi, 27. Voyez, pour l'opinion contraire, Gesenius, *Thes.*, sub voc. יד, nº 8. Des trois exemples qu'il cite, un seul peut être invoqué contre nous. Le Ps. lxiii, 5, emploie le mot כף, et cxxxiv, 2, le mot יד, mais au pluriel.

(2) Voyez dans l'Expédition d'Égypte les diverses représentations que j'ai indiquées plus haut.

(3) *Mission de Phénicie*, pl. xxxii, 6 et 7.

ce devait être encore moins un symbole qu'un ornement. Par contre, nous pouvons affirmer que dans aucun cas les mains, les oreilles, les yeux, quand on en trouve, ne représentent des membres malades; l'habitude de pendre des béquilles aux lieux sacrés ou de représenter des infirmités sur des ex-voto, nous est venue des Romains, mais elle semble avoir été étrangère aux Carthaginois. Le symbolisme est un des caractères distinctifs des religions sémitiques, mais il est en général vague et grossier, parce que, au lieu d'être le développement d'une idée, il est le résultat d'une imagination capricieuse et souvent désordonnée.

C'est sans doute encore un attribut ou un symbole de Baal Hammon qu'il faut voir dans le bélier, l'une des figures qui reviennent le plus fréquemment sur les ex-voto de Carthage. Souvent il est très-grossièrement dessiné, à tel point qu'on serait tenté de le prendre pour un chien ou pour un cheval; mais sa signification symbolique n'en ressort que mieux : ce n'est pas l'image d'une offrande particulière, c'est un thème religieux, comme la main, le caducée et le croissant. D'ail-





leurs, sur les monnaies de la Cyrénaïque, le bélier alterne avec la tête d'Ammon criocéphale (1). Nous ne prétendons pas identifier, sur cette simple ressemblance, le dieu Ammon avec notre Baal Hammon, bien que l'on découvre tous les jours plus de rapports entre eux. Ammon était adoré de toute antiquité en Libye et en Cyrénaïque, et l'on sait combien étaient étroits les liens qui rattachaient Carthage à cette dernière province. Il semble bien difficile d'admettre entre leurs dieux une distinction aussi absolue, à cause d'une différence d'orthographe, inexpliquée il est vrai jusqu'à présent, mais que l'on a peut-être exagérée (2).

Les symboles de Tanit sont plus transparents, et ne nous laissent guère d'hésitation. Au premier rang, il faut placer le disque de Vénus surmonté du croissant renversé. J'ai essayé de voir dans ce dernier les phases de la planète qui étaient, paraît-il, connues des anciens, mais sans y réussir : c'est le croissant de la Lune.

(1) Müller, vol. I, p. 141, nos 377, et 161, p. 122 ss.

(2) On sait en effet que les auteurs anciens appelaient presque indifféremment Ammon et Hammon le grand dieu de la Libye. Voyez Macrob., I, 21, et beaucoup d'autres.

Il rentre du reste dans les attributs de Tanit. Tanit était l'Astarté de Carthage, elle était aussi la *Virgo coelestis* (1); elle devait réunir les attributs de Diane et de Vénus. Elle n'est que l'une des nombreuses formes d'une déesse qui avait pour attributs, comme elle, le disque et le croissant, et dont vous avez montré tout récemment ici même le double caractère, et les transformations depuis Babylone jusqu'en Grèce; il faudra ajouter désormais, jusqu'à Carthage (2). C'était la déesse Anat ou Nanæa, en grec Ἀνάιτις, la déesse mère de la ville d'Erech, Ὀμώρωκα, qui représentait à la fois l'amour de la guerre, la vie et la destruction, la grande déesse sémitique et, à vrai dire, la seule.

Il me semble trouver déjà cette pensée dans Sanchoniathon. On lit en effet en tête de la seconde théogonie (3) : « La grande déesse, Astarté, et Zeus Démarous, et Adôdos, le roi des dieux, régnaient sur le pays, du consentement de Kronos. Astarté mit sur sa tête en signe de royauté une tête de taureau; puis, en parcourant la terre, elle trouva un astre tombé du ciel, le prit *aussi*, et le consacra dans l'île sainte de Tyr. » La première moitié du mythe ne souffre pas de difficulté. La tête de taureau, ce sont les cornes de la lune qui forment le diadème d'Astarté, chez tous les peuples. La seconde est plus complexe. Tout d'abord elle veut expliquer l'origine du culte que l'on rendait à Tyr à la pierre sacrée si célèbre dans l'antiquité. Mais il semble difficile de ne pas voir dans ce symbole qui vient s'ajouter au premier, ὃν καὶ ἀνελομένη, et qui est un astre, une allusion au disque de Vénus qui vient s'ajouter au croissant. Ce sont deux explications greffées l'une sur l'autre, par un procédé fort habituel à toutes les mythologies. Cette théogonie nous met donc en présence de la triade primordiale qui forme le fond de la théologie Sémito-Chamite; deux mâles, Zeus Démarous et Adôdos, et une femelle, Astarté. Mais le principe femelle, qui est unique, revêt deux aspects différents : Astarté n'est pas seulement la Lune, elle est aussi adorée comme Vénus.

Et, pour bien faire comprendre sa pensée, l'auteur ajoute : τὴν δὲ Ἀστάρτην Φοίνικες τὴν Ἀφροδίτην εἶναι λέγουσι. « Et les Phéniciens disent qu'Astarté n'est autre qu'A« phrodite (4). »

Comment a-t-on passé d'Anaitis à Tanit? C'est un point encore obscur; les formes intermédiaires nous manquent. Mais par contre le culte d'Anat dans la ville d'Uruk nous explique une épithète par laquelle Tanit est constamment désignée sur les monuments de Carthage (5). Vous nous avez appris que cette déesse était l'épouse du dieu qui s'appelle, en accadien, Anna, et en assyrien Anou, et qu'elle habi-

(1) Movers, *Phœnicier*, t. I, p. 616 ss.

(2) Fr. Lenormant, Artemis Nanæa, *Gaz. archéol.*, t. II, n° 1, p. 10-18, et n° 3, p. 58-68.

(3) Sanchoniathon, ed. Orelli, p. 34-36 : Ἡ δὲ Ἀστάρτη ἐπέθηκε τῇ ἰδίᾳ κεφαλῇ βασιλείας παράσημον κεφαλὴν ταύρου· περινοστοῦσα δὲ τὴν οἰκουμένην, εὗρεν ἀεροπετῆ ἀστέρα, ὃν καὶ ἀνελομένη ἐν Τύρῳ τῇ ἁγίᾳ νήσῳ ἀφιέρωσε.

(4) Voyez aussi Movers, *Die Phœnizier*, I, p. 606, qui cite un grand nombre de passages analogues.

(5) *Gaz. archéol.*, t. II, p. 12.

tait le même temple ; elle y était la divinité σύνναος, et le temple lui-même s'appelait *E khili Anna*, « le temple de la splendeur d'Anna ». Or nous trouvons exactement le même fait à Carthage; le nom de Tanit est invariablement accompagné de celui de Baal Hammon, mais en outre elle-même porte l'épithète de Penê-Baal, ce que nous traduisons avec Gesénius par « face » ou « splendeur de Baal (1) ». Les deux termes expriment la même idée, à savoir, que la déesse est la manifestation et comme le reflet du dieu son époux. L'expression de « temple de la splendeur « d'Anna » vient confirmer l'explication mythologique de *Penê-Baal*, contre ceux qui veulent voir dans cette épithète une désignation purement géographique. Je ne nie pas qu'il n'y ait eu une île Penibaal, mais elle était appelée ainsi pour des raisons mythologiques ; elle a reçu le nom de la divinité, elle ne le lui a pas donné. L'existence du grand sanctuaire de Tanit sur un cap ou dans une île est du reste démentie par les faits. Tous nos ex-voto ont été trouvés, non pas sur une île, mais au milieu de Carthage, presque sur l'emplacement du temple de la *Virgo coelestis*. Le terme *Virgo coelestis* lui-même n'est que la traduction, en langage indo-européen, de Tanit Penê-Baal. Le génie arien voit des phénomènes atmosphériques là où le Sémite voit des personnes qui s'unissent et s'engendrent les unes les autres.

On rencontre aussi, du reste, les autres aspects de la déesse femelle à Car-



thage. Une stèle importante, publiée par M. Euting, et sur le sens de laquelle je ne puis être d'accord avec lui (j'y reviendrai ailleurs), la présente comme déesse

(1) Gesenius, *Thes.*, sub voc.

mère. Je reproduis son image d'après le dessin de M. Euting (1). C'est toute une petite composition, qui n'est pas indiquée au trait, comme la plupart des symboles, mais gravée en relief dans le triangle qui est au haut de l'inscription, comme dans une niche. La déesse est vêtue d'une robe qui laisse voir ses pieds ; elle tient la main droite levée, tandis que de la main gauche elle porte un enfant dans des langes. Sur d'autres stèles trouvées par M. de Sainte-Marie, elle a la même pose et le même costume, seulement l'enfant est remplacé par la fleur de lotus. On ne saurait s'étonner de trouver la déesse vêtue ; les exemples abondent, vous-même en avez donné. L'absence du croissant sur sa tête serait plus étrange, si on ne le retrouvait des deux côtés de la statuette, sur les acrotères. Sur d'autres enfin on trouve, à la même place, non plus la déesse Tanit, mais un dieu enfant nu et les jambes écartées, qui tient la pomme et l'oiseau. Ce dernier détail manque sur le dessin que nous donnons ici. M. de Longpérier pense que c'est un Adonis ;





l'oiseau a le cou de la colombe. Mais dans quel rapport le culte d'Adonis était-il avec celui de Tanit? La question est difficile et nous n'avons pas à la discuter ici ; quoi qu'il en soit, voilà un élément nouveau dont il faudra tenir compte désormais dans l'étude de la mythologie de Carthage.

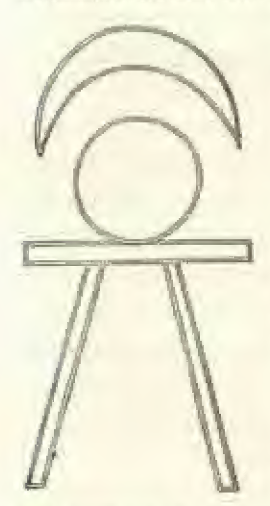
Il faut parler, en dernier lieu, d'une représentation de la divinité, plus fréquente que toutes les autres, mais si rudimentaire, le plus souvent, qu'on a de la peine, même en étant averti, à y reconnaître une forme humaine. On dirait une figure géométrique. Il n'en est rien pourtant ; c'est un personnage, vêtu d'une robe, et qui lève les mains vers le ciel. Judas croyait y voir, sans doute pour cette raison, un homme en prière. On doit renoncer à cette hypothèse. Il y a, dans la charpente de ce mannequin, une préoccupation symbolique évidente. Les bras et les jambes ne sont que des appendices insignifiants, la tête même n'est, le plus souvent, qu'un simple disque ;



(1) Euting, *Punische Steine*, Mém. de l'Ac. de St-Pétersb., 1872, t. XVII, n° 3, p. 18.

toute son importance réside dans la forme triangulaire de son corps ou de sa robe. L'explication de cette figure nous est donnée par Tacite : il dit, en effet, en parlant de la Vénus de Paphos : « *Simulacrum deae non effigies humana ; continuus orbis « latiore initio tenuem in ambitum metae modo exsurgens et ratio in obscuro* (1). »

Gesenius, avec sa pénétration habituelle, a reconnu dans cette description les figurines de nos ex-voto (2). C'est le cône sacré auquel on a donné des bras et des jambes. Cette explication a été adoptée par Creuzer et, avec de légers changements, par la plupart des numismatistes et des archéologues. Müller, pourtant, veut que ce soit Baal, de préférence à Tanit (3). Cette opinion a pour elle des raisons fort sérieuses ; le même personnage figure sur les inscriptions de l'intérieur, qui ne sont pas consacrées à Tanit. En faveur de l'opinion contraire on peut faire valoir, en laissant de côté le passage de Tacite, que, très-souvent, la tête est remplacée par le disque coiffé du croissant renversé (4). D'autre part, ces petites figures sont associées d'une façon très-intime à la fleur de lotus ; tantôt on voit partir de la base du triangle deux tiges qui se terminent par des fleurs de lotus, tantôt, au contraire, c'est la déesse qui se dédouble, et l'on voit deux mannequins se faire face, supportés par des fleurs qui sortent d'un trone commun. Peut-être est-ce, dans ce cas-là, Tanit et Baal Hammon, peut-être simplement la répétition du même sujet. Il ne faut pas de-





mander à ces symboles plus de précision que leurs auteurs n'en ont mis. La précision dans la mythologie est en raison directe de la perfection de l'art ; c'est l'art

(1) *Hist.*, II, 3.
(2) Gesenius, *Thes.*, sub voc. עשתרות.
(3) Müller, t. II, p. 120 s.
(4) Nous en trouvons même, çà et là, où la figure de la déesse ressemble singulièrement à la croix ansée égyptienne. Il en est de même sur les anciennes monnaies de Carthage.

qui personnifie les dieux en diversifiant leurs types, les panthéons ne sont jamais qu'un couronnement; à l'origine de toutes choses se place le Chaos, en mythologie, comme dans la réalité.

Philippe BERGER.

(*La fin au prochain numéro.*)

QUELQUES OBSERVATIONS SUR LES SYMBOLES RELIGIEUX DES STÈLES PUNIQUES.

Les faits si neufs et si curieux exposés dans la dissertation de M. Philippe Berger ouvrent un champ nouveau pour les études des archéologues. Toute cette symbolique carthaginoise, révélée par les ex-voto du temple de Tanit, offre un intérêt de premier ordre et soulève des questions d'une grande importance. Ce ne sera pas trop des efforts combinés des érudits qui s'occupent d'antiquités orientales pour en éclaircir complétement les problèmes. En général les explications de M. Berger me paraissent solides et fort satisfaisantes; mais il n'a pas tout dit, et je voudrais à mon tour présenter quelques observations sur certains des symboles qu'il nous fait connaître.

I. Les représentations relatives à un dieu enfant, qui complète, avec Tanit et Baal-Khammon, une triade analogue à celles de l'Égypte, donnent la plus haute valeur à l'opinion de M. Maury (1), qui reconnaissait une triade de ce genre dans les dieux par lesquels les Carthaginois prêtent serment en tête de leur traité avec Philippe V de Macédoine (2). Ces divinités sont, en effet, le Δαίμων Καρχηδονίων = Tanit, Ἡρακλῆς = Baal-Khammon, et Ἰόλαος, qui serait ainsi le nom du dieu fils dans la forme du culte propre à Carthage. La mythologie grecque (3) enregistre un fils d'Héraclès dont les manuscrits écrivent le nom Ἰόδης ou Ἰόλος (leçon qui n'est pas celle admise généralement, mais qui me paraît la vraie); sa mère s'appelle Certha; on en fait l'une des Thespiades, mais il est impossible de ne pas être frappé de l'analogie de son nom avec le phénicien קרת « la ville », élément essentiel du nom indigène de Carthage קרת חדשת « la ville neuve »; Certha est, du reste, comme Carthada, le nom d'un des quartiers de Carthage, « la cité » par excellence (קרת), distinguée de la citadelle de Byrsa (בארצת) et du faubourg des Megara, Magalia ou Mapalia (peut-être מחנת). Le Iolos, fils d'Héraclès et de Certha, me paraît donc avoir dû être à l'origine le jeune dieu carthaginois, fils de Khammon et de Tanit, identifiée à la cité qu'elle protége (4). Il est encore question de Iolaos

(1) Dans Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. II, p. 1040.

(2) Polyb., VII, 9.

(3) Apollodor., II, 7, 8.

(4) Sur un aureus et un denier d'argent de Septime Sévère frappés à Carthage (Münter, *Religion*

comme ayant élevé les nouraghes de la Sardaigne (1); et si l'écrivain grec auquel nous devons ce renseignement en fait le Iolaos des fables héracléennes ordinaires, fils d'Iphiclès, il faut remarquer qu'il lui donne pour compagnons dans son œuvre les enfants d'Héraclès et des Thespiades, ce qui nous ramène à la donnée du fils de Certha.

Movers (2) a déjà reconnu l'existence du dieu carthaginois hellénisé en Iolaos; mais il s'est complétement mépris en l'assimilant au dieu mauritanien Jubas (3) et en essayant d'en restituer le nom en יאובעל. La véritable forme du nom dont les Grecs ont fait Iolos ou Iolaos était יאל. M. Philippe Berger (je dois ce renseignement à son amicale obligeance) l'a reconnu avec certitude dans une inscription punique encore inédite de M'deina, que possède le Musée du Louvre. Ce nom divin y entre en composition dans le nom propre d'homme יאלפעל, *Iolaus fecit*. La forme originale, ainsi retrouvée, confirme la notion qu'il s'agit d'un dieu fils; car le nom יאל signifie manifestement « le Premier-né », de la racine verbale יאל « marcher devant, commencer », que possède l'hébreu et qui est étroitement apparentée à l'arabe أول.

Le nom du dieu *Iol* est peut-être la source de celui de la ville de *Iol*, plus tard Césarée en Numidie, écrit *defective* יל sur une contre-marque monétaire (4).

II. C'est à ce dieu fils, à ce *Iol*, que je suis disposé à rapporter le symbole du caducée, qui se présente si souvent sur les pierres votives étudiées par M. Berger, comme en type accessoire sur les monnaies autonomes de Carthage (5). J'y suis induit par ce que raconte Pausanias (6) des cérémonies que l'on célébrait dans le prytanée d'Olympie et qui formaient, comme il le remarque lui-même, un lien religieux entre les cultes de la Grèce et ceux de la Libye. On y offrait des libations au dieu de la Libye, c'est-à-dire à Ammon, à Héré Ammonia et à Hermès Parammon. C'était, comme l'a très-bien vu Gerhard (7), une forme de la grande triade cabirique des Pélasges, mais une forme combinée de manière à la faire correspondre exactement à la triade suprême libyco-carthaginoise de Baal-Khammon, Tanit (8) et Iol. Or, le personnage qui y correspond au dieu fils est Hermès, indice signifi-

der Karthager, pl. I, n° 12; Cohen, t. III, p. 249, n°s 130-132) et sur une pierre gravée (Münter, *Rel. der Karth.*, pl. I, n° 13; Gesenius, *Mon. phœn.*, pl. 16, fig. 6), elle a le front couronné de tours, comme une Polis ou une Cybèle. Servius (*ad Virg. Georg.*, I, v. 494) cite cette déesse comme exemple des divinités poliades.

(1) Pseudo-Aristot., *De mirab. ausc.*, 104. Il est encore question de l'établissement d'Iolaos en Sardaigne chez Diodore de Sicile (IV, 29) et Pausanias (VII, 2, 2; X, 17, 4), qui ajoutent qu'une partie de l'île s'appelait Iolaia ou Iolaeion.

(2) *Die Phœnizier*, p. 536.

(3) Minuc. Fel., *Octav.*, p. 331, Herald.; Lactant., *Inst. christ.*, I, 13.

(4) Judas, *Rev. numism.*, 1856, p. 230.

(5) Müller, t. II, p. 98, n°s 223-225.

(6) V, 15, 7.

(7) *Prodr. myth. Kunsterkl.*, p. 119; *Hyperb. Röm. Stud.*, t. I, p. 34.

(8) On fait souvent de la Tanit de Carthage une Junon: Virg., *Æneid.*, I, v. 441-446; Serv. *ad Virg. Georg.*, I, v. 494.

catif de l'attribution du caducée à celui-ci. J'arrive ainsi à considérer le Mercure représenté sur les monnaies de la ville de Clypea (1), voisine de Carthage, comme une traduction gréco-romaine du Iol punique, de même que la Livie en déesse assise et tenant les épis, qui décore d'autres pièces de cette ville (2), me paraît une traduction analogue de Tanit. Dès avant la fondation de Clypea par Agathocle, le lieu où elle fut bâtie s'appelait le Promontoire d'Hermès (3), par une interprétation grecque d'une divinité indigène, que Mercure remplace également sur les monnaies de villes d'origine purement punique, comme Leptis (4). Sur celles d'Alipota (5) le caducée est au revers de la tête de Tanit; le symbole du fils fait pendant à l'effigie de la mère.

Le caducée est très-souvent double sur les pierres de Carthage, et j'y vois une confirmation de ma manière de voir. C'est, en effet, une expression du caractère indécis et androgyne qu'a toujours le dieu jeune et fils dans les religions syro-phéniciennes. M. Berger, d'après M. de Longpérier, a comparé notre Iol carthaginois à Adonis; c'est, en effet, le type le plus complet et le mieux connu de cette conception divine. Ptolémée Héphestion (6) fait positivement d'Adonis un personnage hermaphrodite, et les Orphiques (7) l'appellent κούρη καὶ κόρος (8). Et ceci n'est pas une invention postérieure; c'est un emprunt directement fait à la source sémitique. Jérémie (9) nous a conservé, comme type d'expression de la plus grande douleur, un fragment des lamentations que l'on proférait dans ce « deuil du fils unique (יחיד) » c'est-à-dire d'Adonis, qui sert toujours, en pareil cas, de terme de comparaison aux prophètes d'Israël (10) : הוי אחי הוי אחות הוי אדון והוי הדה « Hélas! mon frère! Hélas! ma sœur! Hélas! seigneur (*Adôn* = Adonis)! Hélas! Sa Seigneurie (11) »! La comparaison avec les autres exclamations montre que c'est bien le jeune dieu qui y est appelé alternativement « frère » et « sœur ». Au reste, la fable

(1) Müller, t. II, p. 155 et s.

(2) Müller, t. II, p. 156.

(3) Plin., *Hist. nat.*, V, 3; Strab., XVII, p. 573; Polyb., I, 29; Pomp. Mel., I, 7; Tit. Liv., XXIX, 27.

(4) Müller, t. II, p. 49 et suiv.

(5) Müller, t. II, p. 42.

(6) P. 33, éd. Roulez.

(7) Orph., *Hymn.*, LVI, v. 4.

(8) Cf. le nom de Κουρίς qu'il recevait dans certaines parties de l'île de Cypre: Steph. Byz., v. Κούριον; voy. De Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, t. I, p. 548.

(9) XXII, 18.

(10) Amos, VIII, 10; Zachar., XII, 10; Jerem., VI, 25. — Amos nous apprend que dans le « deuil du Fils unique » il y avait un jour spécial nommé יום מר « le jour d'amertume », ce qui n'est certainement pas sans rapport avec le nom de *Myrrha*, donné dans la légende poétique à la mère d'Adonis.

(11) On remarquera que ces lamentations sont presque textuellement conformes à celles qui, transportées en Grèce avec les rites du culte d'Adonis, y avaient fait donner à la nénie du dieu, et ensuite à toute nénie, le nom d'ἀδωνιμαωδίς (Pollux, *Onomast.*, IV, 7). En effet, sur la transcription grecque ἀδωνι-μα-ωδῶ, l'on peut restituer avec une entière certitude la forme sémitique originaire : הוי אדוני מה הדה « Hélas! mon seigneur! où est sa seigneurie? »

de Tirésias (1) est là pour prouver que les deux serpents enlacés qui surmontent le caducée sont un emblème d'hermaphroditisme (2), et ce symplegma des deux serpents doit rappeler à l'esprit la métamorphose finale de Cadmos et d'Harmonie (3), deux personnages mythologiques dont l'origine phénicienne est incontestable (4).

Mais je ne serais pas éloigné de croire qu'à Carthage, comme il arrive souvent dans les conceptions religieuses des anciens, l'androgynisme du dieu fils se résolvait, dans la forme extérieure, en un couple de dieu et déesse, associés conjugalement. C'est ce qu'exprimerait le double caducée. Sur une monnaie d'Hippo Diarrhytus (5) on voit, au revers de la tête de Tanit diadémée, une jeune déesse debout, vue de face, la tête surmontée du modius, tenant à la main le caducée et des épis (6). M. Müller y a reconnu très-ingénieusement une divinité correspondant à la Θουρὼ μετονομασθεῖσα Χούσαρθις de Sanchoniathon (7), c'est-à-dire, pour la traduire helléniquement, Harmonie, femme de Cadmos, dont les rapports avec Hermès sont si étroits (8). Les traditions libyennes plaçaient les noces de Cadmos et d'Harmonie sur les bords du lac Triton (9); les mêmes traditions faisaient d'Hermès, petit-fils d'Atlas, un dieu né en Libye et qui y avait passé son enfance (10).

III. Je partage entièrement la manière de voir de M. Berger, quand il admet avec Gesenius que, sur les ex-voto puniques dédiés à Tanit et sur les monnaies autonomes de Carthage, la figure symbolique en forme d'un cône armé de bras et surmonté d'une tête est l'image de la déesse. L'exemple de l'Aphrodite de Paphos, représentée sur les monnaies des Cypriens (11) d'une manière exactement conforme aux descriptions de Tacite (12), de Philostrate (13), de Maxime de Tyr (14) et de Servius (15),

(1) Apollodor., III, 6, 7; Hygin., *Fab.*, 75; Ovid., *Metam.*, III, v. 320 et s.

(2) Voy. Ch. Lenormant, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. VI, p. 200. — Le Mercure décrit par Albricus (*De deor. imag.*, 6) est un véritable Tirésias: *de viro in foeminam et de foemina in masculum se mutabat, cum volebat.* — Le bâton merveilleux et fatidique, présent d'Athéné (Apollodor., III, 6, 7; Callimach., *Lavacr. Pallad.*, v. 75 et s.), avec lequel Tirésias frappe les serpents, offre la plus étroite analogie avec la verge qui est le premier élément du caducée d'Hermès et qui, à l'origine, est une baguette magique: *Iliad.*, Ω, v. 343; Pind., *Olymp.*, IX, v. 36; cf. Gerhard, *Griech. Mythol.*, § 277, 3.

(3) Apollod., III, 1, 1; 4, 1 et s.; 5, 4; cf. Pind., *Olymp.*, II, v. 141; Schol. *ad* Pind., *Pyth.*, III, v. 153 et 167; Strab., I, p. 46; VII, p. 326; Pausan., IX, 5, 1; Hygin., *Fab.*, 6; Ovid., *Metam.*, III, v. 98; IV, v. 575.

(4) Voy. mes *Premières Civilisations*, t. II, p. 320-321.

(5) Müller, t. II, p. 167, n° 374.

(6) Le buste de la même déesse, toujours avec l'attribut du caducée, se voit sur les monnaies attribuées par M. Müller (t. III, p. 68 et s.) à la ville de Salviana en Numidie.

(7) P. 42, ed. Orelli.

(8) Etym. Gud. Κάδμος λέγεται ὁ Ἑρμῆς. — Voy. Movers, *Die Phoenizier*, p. 500-502 et 513-522; article *Phoenizien* dans l'Encyclopédie d'Ersch et Grüber, p. 394.

(9) Nonn., *Dionys.*, XIII, v. 333-360.

(10) Serv. *ad* Virg., *Æneid.*, I, v. 741.

(11) Millin, *Gal. mythol.*, pl. XLIII, n°s 172-173; Münter, *Der Tempel der Himmlischen Göttin zu Paphos*; pl. iv; Lajard, *Culte de Vénus*, pl. i, n°s 10-12; Gerhard, *Gesamm. akad. Abhandl.*, pl. xlv, n° 2; pl. xlvii, n° 17, pl. lix, n° 19.

(12) *Hist.*, II, 3.

(13) *Vit. Apollon. Tyan.*, III, 58.

(14) *Dissert.*, VIII, 8.

(15) *Ad* Virg., *Æneid.*, I, v. 720.

n'est pas le seul analogue à citer. Une idole en forme de cône se voit placée entre deux cyprès sous le portique du temple d'Astarté, au revers d'une curieuse médaille d'Ælia Capitolina (1). A Carthage même, vers l'emplacement du temple de Tanit, on a découvert un cône de dimensions considérables, qui avait évidemment servi d'idole (2), et un autre dans la Gigantoja du Gozzo (3). Sur la monnaie à légende latine de Cossura (4), la figure symbolique des pierres carthaginoises se voit au revers d'une tête d'Aphrodite couronnée par Éros ; c'est la déesse phénicienne sous sa forme indigène et dans une traduction hellénique. Il faut encore y comparer les images béotiennes de l'Aphrodite Harmonie, dont un spécimen a été donné ici même (5), et les idoles analogues de terre-cuite, retraçant un type d'origine asiatique, qui ont été rencontrées dans diverses parties de la Grèce (6).

Mais quand, sur les ex-voto puniques, on voit deux fois la même figure symbolique, je n'hésite pas à y reconnaître le couple de Baal-Khammon et de Tanit. Le bétyle de forme conique peut représenter, en effet, le dieu mâle aussi bien que la divinité féminine (7). Aussi notre figure se rencontre-t-elle également quelquefois sur les ex-voto néo-puniques de l'intérieur, dédiés au seul Baal-Khammon. Où le doute n'est plus possible, c'est quand cette image rudimentaire tient une grappe de raisin à l'extrémité d'un de ses bras (8), car cet attribut appartient essentiellement au Baal mâle (9). La Bible parle à plusieurs reprises (10) des חמנים comme d'une sorte d'idole qu'elle associe aux אשרים, c'est-à-dire aux images de la divinité féminine sous la forme d'un pieu dressé ; ce sont les ἀμμούνεα de Sanchoniathon (11), et je suis disposé à croire qu'il s'agit de pierres coniques de cette forme, ayant pris leur nom du Baal-Khammon qu'elles représentaient primitivement. C'est aussi l'opinion de Gesenius (12).

François LENORMANT.

(*La suite prochainement.*)

(1) Lajard, *Culte de Vénus*, pl. xv, nº 7.

(2) Hamaker, *Diatribe philologico-critica monumentorum aliquot punicorum nuper in Africa repertorum interpretationem exhibens*, pl. i, nºs 1-4 ; Münter, *D. Temp. d. Himml. Gött.*, p. 11.

(3) La Marmora, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, t. I, p. 18 et s. ; *Mon. inéd. de la sect. franç. de l'Inst. arch.*, pl. II, 6.

(4) Gesenius, *Mon. phœn.*, pl. xxxix, nº 13, 1.

(5) Plus haut, p. 68.

(6) Gerhard, *Gesamm. akad. Abhandl.*, pl. LXI ; voyez mes *Premières Civilisations*, t. II, p. 384-389.

(7) Pour éviter de trop longs développements, il me sera permis de renvoyer le lecteur à mon article *Baetylia*, qui paraîtra prochainement dans le 5e fascicule du *Dictionnaire des Antiquités* de la maison Hachette.

(8) Gesenius, *Mon. phœn.*, pl. xxiii, nº 60.

(9) Voy. plus haut, p. 30.

(10) Levit., XXVI, 30 ; Is., XVII, 8 ; XXVII, 9 ; Ezech., VI, 4, 6 ; II Chron., XIV, 4 ; XXXIV, 4, 7.

(11) P. 6, ed. Orelli.

(12) *Thesaur.*, v. חמן.



La belle intaille de travail asiatique, dont le dessin est ici donné, décore le plat d'un scarabéoïde de chalcédoine blanchâtre qui fait partie des collections données par le duc de Luynes à la Bibliothèque Nationale de Paris (1). On y voit un griffon qui s'est jeté sur la croupe d'un cheval et commence à le dévorer ; c'est en vain que le cheval essaye d'échapper à ses étreintes, il l'emporte cramponné après lui. L'inimitié des griffons pour les chevaux était célèbre chez les anciens (2). Quand Virgile (3) veut décrire la paix rétablie entre tous les êtres de la nature jusqu'au degré le plus inattendu, il dit :

Jungentur jam gryphes equis.....

et il ajoute immédiatement après :

Cum canibus timidi venient ad pocula damae.

Servius, en commentant ce passage, parle des griffons de la manière suivante : *Genus ferarum in Hyperboreis nascitur montibus ; omni parte leones sunt, alis et facie aquilis similes, equis vehementer infensae, Apollini consecratae.*

C'est ici l'un des exemples les mieux caractérisés de récits introduits dans la zoologie fabuleuse des anciens par suite des habitudes des représentations symboliques de l'art. En effet, le sujet du combat du griffon contre le cheval, tel que la pierre gravée de la collection de Luynes nous le fait voir dans une œuvre de l'Asie, sa patrie d'origine, y est manifestement une pure conception emblématique du symbolisme religieux. Le griffon n'est devenu chez les Grecs un des emblèmes les plus habituels d'Apollon que parce qu'il était antérieurement, chez les peuples orientaux, un symbole de lumière. C'est le Garoudha des Védas et de l'épopée indienne, l'oiseau divin destructeur des serpents, qui garde l'ambroisie et les rayons du soleil. Les Grecs savaient que dans l'Inde on imaginait le char du Soleil traîné par quatre griffons (4), comme l'est aussi celui du dieu solaire de Palmyre, Malachbel, sur l'autel du Musée Capitolin (5). Une autre légende de l'Asie racontait qu'un griffon recevait les rayons du soleil levant et qu'un animal semblable accompagnait l'astre à son coucher (6). Quant au cheval, la symbolique des anciens l'a constamment attribué aux divinités de l'élément humide (7), et cette donnée était admise aussi bien dans l'Asie sémitique qu'en Grèce (8). Le fragment 1 de Bérose, en décrivant

(1) Le dessin reproduit les dimensions de l'original. Ce monument a été déjà signalé par Lajard, *Culte de Mithra*, p. 427.

(2) Voy. Gargallo-Grimaldi, *Bullet. archéol. de l'Athenæum français*, 1856, p. 31.

(3) *Eclog.*, VIII, v. 27.

(4) Philostrat., *Vit. Apollon. Tyan.*, III, 48.

(5) *Mus. Capit.*, t. IV, pl. LXXVII ; Bœttiger, *Ideen zur Kunst-Mythologie*, t. I, pl. I, n° 7 ; *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XX, 2e part., pl. II, n° 2.

(6) S. Epiphan., *Anecd. graec.*, ed. Venet, 1817, p. 13.

(7) Ch. Lenormant et J. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. I, p. 11 et t. III, p. 5.

(8) F. Lenormant, *la Légende de Sémiramis*, p. 50.

les êtres monstrueux nés dans le chaos de la matière humide, d'après les peintures du temple de Bel à Babylone, range dans ce nombre des hippocentaures et des chevaux à queue de poisson, prototypes des ichthyocentaures de l'art classique. Le cheval est l'animal que combat le dieu lumineux et solaire sur deux monuments publiés par R. Rochette, un sceau babylonien (1) et une monnaie d'argent des rois Achéménides (2).

Le combat du griffon et du cheval n'est donc qu'une autre expression de la même donnée symbolique que celui du lion et du taureau, représenté sur un nombre si considérable de monuments de l'Asie antérieure, où il constituait un des principaux emblèmes religieux. C'est l'image de la lutte éternelle des deux principes de la lumière et des ténèbres, du feu et de l'humide, lutte cosmique qui est la vie même de l'univers et s'identifie avec l'action de la puissance mâle et active sur le principe féminin et passif (3). Aussi, sur les objets de travail oriental antique voyons-nous quelquefois le griffon se substituer au lion dans le combat contre le taureau (4). Ailleurs, à la place du cheval ou du taureau, l'animal déchiré par le griffon est un de ceux qui s'échangent le plus facilement avec le dernier, un cerf (5), un daim (6), une antilope (7) ou un bouc (8).

C. W. MANSELL.

(1) *Mém. de l'Académie des Inscr.*, nouv. série, t. XVII, 2e part., pl. VI, nº 13. — Cf. la lutte du dieu contre deux pégases dans les broderies d'un vêtement royal assyrien : Layard, *Monuments of Nineveh*, pl. XLIV, nº 1.

(2) *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, *l. cit.*, pl. II, nº 13.

(3) Voy. Vogüé, *Mélanges d'archéologie orientale*, p. 57-64.

(4) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. LVIII, nº 3 ; cf. Layard, *Monuments of Nineveh*, second series, pl. LX et LXVII.

(5) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. XLIII, nº 21 ; D. de Luynes, *Numismatique des satrapies*, pl. V, 2, nos 1-3.

(6) Layard, *Monuments of Nineveh*, pl. XLIII, nº 7 ; Lajard, *Recherches sur Vénus*, pl. XIX A.

(7) Layard, *Mon. of Nineveh*, pl. VIII ; pl. XLVI, nº 2.

(8) Lajard, *Culte de Mithra*, pl. LVI, nº 7.

L'éditeur-gérant : A. LÉVY.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.

APHRODITE A LA COLOMBE,

STATUE DU MUSÉE DE LYON.

(PLANCHE 31.)

Le fragment d'une statue d'ancien style, dans les proportions des deux tiers de nature, que la planche 31 reproduit en héliogravure, constitue sans contredit un des joyaux les plus précieux du Musée d'antiquités de Lyon. Cette sculpture a été découverte à Marseille, dans le XVIIe siècle, et publiée, mais d'une manière absolument grossière et inexacte, par Grosson (1) et par Montfaucon (2), lesquels, par une erreur vraiment étrange, la disent de bronze, tandis qu'elle est en réalité de marbre grec.

L'imagination des antiquaires d'autrefois voyait ici une Isis gauloise, et l'on est en droit de s'étonner que cette explication de fantaisie ait encore été admise de nos jours dans le Catalogue de Comarmond. Le plus inexpérimenté des archéologues ne pourrait pas, en effet, hésiter actuellement à reconnaître le véritable sujet : Aphrodite, portant à la main la colombe, son oiseau sacré par excellence.

Le doute peut s'élever facilement, au contraire, sur la provenance originelle de ce morceau précieux de sculpture, sur le pays où il a été exécuté et l'école d'art à laquelle il appartient. Le regrettable duc de Luynes y voyait une œuvre cypriote (3), en la comparant aux figurines de terre-cuite qui se découvrent en Cypre et représentent sous les mêmes traits l'Astarté ou Aphrodite de Paphos, tenant également à la main sa colombe (4). Mais le lieu bien certain de la trouvaille oppose une difficulté sérieuse à cette manière de voir, à laquelle on doit également objecter que jusqu'à présent, en Cypre, les sculptures d'âge

(1) *Antiquités de Marseille*, pl. XXV, n° 2.

(2) *Antiquité expliquée*, t. II, 2e partie, planche CXXXIX, n° 2.

(3) Voy. de Witte, *Él. des mon. céramogr.*, t. IV, p. 236, note 1.

(4) De Witte, au même endroit.

Sur les colombes élevées à Paphos dans le temple d'Aphrodite, voy. Athen., XIV, p. 655; cf. Munter, *D. Tempel d. Himml. Göttin zu Paphos*, p. 26; Engel, *Kypros*, t. II, p. 180 et s. Les monnaies de l'île de Cypre frappées sous les empereurs romains, en représentant le temple de la déesse, y montrent les colombes errant dans les cours et se posant sur le toit : Münter, ouvr. cit., pl. IV. D'autres monnaies de la même île, de date plus ancienne, puisqu'elles ont été frappées sous les Achéménides, font voir au droit le buste d'Aphrodite, le front ceint d'un diadème, le cou orné d'un collier et les oreilles de pendeloques, et au revers la colombe : D. de Luynes. *Numismatique et inscriptions cypriotes*, pl. V, n° 5.

Une Aphrodite-Astarté debout, portant sa colombe sur la main, la tête surmontée du calathus comme dans notre statue du Musée de Lyon, avec laquelle elle offre la plus étroite analogie de type, nous est montrée par une statuette phénicienne de terre-cuite trouvée à Tortose (Antaradus) et conservée au Musée du Louvre : Longpérier, *Musée Napoléon III*, pl. XXVI, n° 2. — Une autre terre-cuite phénicienne du même Musée, provenant de Tortose, représente la même déesse assise, coiffée du polos et tenant la colombe : Longpérier, ouvr. cit., pl. XXIV, n° 3.

archaïque paraissent être toujours exécutées en simple pierre calcaire, et non pas en marbre.

Pour ma part — et je me flatte que la planche que je publie aujourd'hui, conduira au même avis tous ceux qui se sont spécialement occupés de l'histoire de l'art hellénique et de ses différentes écoles,—un examen attentif et plusieurs fois répété de l'Aphrodite à la colombe du Musée de Lyon me fait considérer cette statue comme une œuvre proprement grecque, des anciennes époques où l'influence des types de l'Asie était encore profonde sur la plastique des Hellènes, mais où cependant leur art commençait déjà à surpasser ses modèles et à prendre une physionomie individuelle. Je crois y reconnaître tous les caractères essentiels du style des écoles ioniennes primitives. Avec plus de perfection dans le travail et dans l'exécution, ce fragment se rapproche, à mon avis, beaucoup, comme style et comme école d'art, des ex-voto archaïques trouvés il y a une dizaine d'années à Marseille et datant des débuts mêmes de cette colonie grecque (1). C'est un morceau de la même famille que les statues qui bordaient l'avenue du temple d'Apollon Didyméen à Branchides (2), que celles qui ont été rapportées de la nécropole de Milet au Louvre, par M. O. Rayet, enfin que les plus anciennes sculptures athéniennes parvenues jusqu'à nous (3), sculptures dont les caractères d'art ont été analysés d'une manière si fine et si remarquable par Beulé (4). En tant que spécimen des écoles ioniennes, notre fragment me semble même assez frappant pour que j'aie quelque peine à croire qu'il a été sculpté à Massalie; je serais plutôt tenté d'y voir un simulacre apporté d'Ionie même par les compagnons d'Euxène et de Protis, comme la statue d'Artémis Éphésienne qui devint le palladium de la nouvelle cité (5). C'est sûrement aussi d'Ionie que viennent les monnaies d'argent anépigraphes appartenant à la même école d'art, avec un carré creux au revers, dont on a trouvé quelques-unes à Saint-Remy (*Glanum*) et à Marseille même, au port de la Joliette (6), et dont un dépôt d'une importance exceptionnelle (7) a été exhumé, il y a quelques années, à Auriol (Bouches-du-Rhône).

Au reste, les statuettes de terre-cuite de style ancien, représentant Aphrodite avec la colombe sur sa main, se rencontrent dans la Grèce propre (8) aussi bien qu'à Cypre, et le même type est aussi celui de bronzes de travail étrusque (9).

François LENORMANT.

(1) Conze, *Archæol. Zeit., Archæol. Anzeig.*, 1866, p. 303-306, pl. B.

(2) Newton, *Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, pl. LXXIV et LXXV.

(3) Le Bas, *Voyage archéologique en Grèce*, monuments figurés, pl. II, III, IV et V.

(4) *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, p. 489-513.

(5) Justin., XLIII, 3 et 4; Strab., IV, p. 179.

(6) La Saussaye, *Numismatique de la Gaule Narbonnaise*, pl. I, nos 1-5.

(7) Chabouillet, *Revue des Sociétés savantes*, 1869, 4e sér., t. X, p. 115-127; Hucher, *Mélanges de numismatique*, 1875, p. 12 et suiv.

(8) Gerhard, *Ueber Venusidole*, pl. III, n° 4.

(9) *Ibid.*, pl. I, nos 1 et 2.

APOLLON ET ARTÉMIS.

(Planche 32.)

La croyance religieuse des anciens reconnaissait à Artémis, entre autres attributs, une certaine prédilection pour la danse (1). De là naquit naturellement l'idée que la déesse, comme son frère Apollon, prenait à la musique, et surtout au jeu de la lyre (2), le même plaisir qu'à la danse.

On commettrait une grave erreur en pensant que les Arcadiens, lorsqu'ils désignaient Artémis par le surnom d'*Hymnia* (3), avaient principalement en vue cette particularité, et nous devons nous garder d'en conclure, en généralisant l'épithète particulière signalée par Pausanias, qu'elle trouve son application partout où les anciens ont voulu attribuer à la déesse l'amour de la danse et de la musique.

Cette prédilection d'Artémis pour l'art musical n'a donc jamais tenu un rang principal dans le point de vue sous lequel la concevaient les anciens, et par suite les œuvres de l'art n'en offrent que peu de traces. Elles représentent seulement quelquefois la déesse jouant elle-même de la lyre ou de la double flûte, ou bien lui donnent pour attribut l'un ou l'autre de ces instruments.

On connaît d'abord certaines monnaies d'or frappées à Syracuse, qui montrent d'un côté la tête d'Apollon et de l'autre la tête parfaitement reconnaissable d'Artémis (caractérisée d'ailleurs par la légende Σώτειρα) ; et derrière chacune de ces têtes une lyre figure comme attribut (4).

Nous avons ensuite à mentionner deux miroirs étrusques. Sur le

(1) Voy. Preller, *Griech. Mythol.*, t. I, p. 233.

(2) Homer., *Hymn. in Ven.*, 16 :

Οὐδέ ποτ' Ἀρτέμιδα χρυσηλάκατον κελαδεινήν,
Δάμναται ἐν φιλότητι φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη.
Καὶ γὰρ τῇ ἅδε τόξα καὶ οὔρεσι θῆρας ἐναίρειν,
Φόρμιγγές τε χοροί τε διαπρύσιοί τ' ὀλολυγαί,
Ἄλσεά τε σκιόεντα δικαίων τε πτόλις ἀνδρῶν.

(3) Pausan., VIII, 5, 11 ; 13, 1, 5.

(4) Combe, *Mus. Hunter.*, pl. LII, 4 ; Torremuzza, *Num. Sic.*, pl. LXVIII, 3 ; Mionnet, *Suppl.*, t. I, p. 426, nos 470-473 ; *Specimens of anc. coins of M. Græcia*, pl. XVI ; Müller-Wieseler, *Denkm.*, t. II, no 163.

premier (1) on voit Apollon et Artémis, désignés par leurs noms, assis en face l'un de l'autre. Artémis joue de la lyre et Apollon en écoute attentivement les sons. L'autre miroir (2) offre l'image des mêmes divinités assises à côté l'une de l'autre et s'embrassant amoureusement. Apollon est caractérisé par l'attribut du cygne et Artémis par la biche. Le frère tient la lyre dans sa main, la sœur a saisi deux flûtes : ils se préparent manifestement à exécuter un de ces morceaux concertants que l'on appelait συναυλία (3).

De la plus grande importance, bien qu'en très-petit nombre, sont les vases peints, parmi lesquels celui à figures noires, de l'ancienne collection Durand, mérite, par son ancienneté et sa signification, de tenir le premier rang (4). On y voit Apollon, entouré d'Artémis, de Léto et d'Hermès (tous avec leurs noms inscrits à côté d'eux), qui se prépare à monter dans un quadrige. Artémis porte une lyre, soit pour la passer à son frère au moment où celui-ci va prendre congé d'elle, soit pour accompagner elle-même son départ des sons de cet instrument. Une autre peinture céramique à figures noires (5) montre simplement une femme, dont le sexe se marque par la peinture blanche des chairs, debout dans une attitude paisible et jouant de la lyre ; comme elle est accompagnée d'une biche, personne n'hésitera à reconnaître, avec le savant qui a rendu tant de services à l'histoire de la peinture des vases, que l'artiste antique a voulu représenter Artémis.

Parmi les vases à figures rouges, d'une époque plus récente, il faut d'abord citer la fameuse coupe de Sosias (6), sur laquelle, au milieu de l'assemblée des dieux, Artémis, désignée par son nom et par la biche placée près d'elle, figure la lyre à la main, sans être cette fois en compagnie de son frère Apollon.

(1) Braun, *Artemis Hymnia*, 1842; *Mon. pubbl. dall' Inst. arch.*, 1855, pl. IV; Gerhard, *Etr. Spiegel*, pl. CCXCIII.

(2) *Mon. pubbl. dall' Inst. arch.*, 1855, pl. III; Gerhard, *Etr. Spiegel*, pl. CCXCIV.

(3) Voy. mes observations dans le *Compte-rendu de la Comm. archéol.*, 1862, p. 96 et 102.

(4) De Witte, *Catal. Durand*, n° 14; *Él. des mon. céramogr.*, t. II, pl. I; Gerhard, *Auserl. Vasenb.*, pl. XX.

(5) De Witte, *Catal. Beugnot*, n° 6; *Él. des mon. céramogr.*, t. II, pl. VII.

(6) *Mon. inéd. de l'Inst. archéol.*, t. I, pl. XXIV; Gerhard, *Berlins ant. Bildw.*, n° 1030; *Trinkschalen*, pl. VI et VII; *Gesamm. Abhandl.*, pl. XV; Müller-Wieseler, *Denkm.*, t. I, n° 210.

Deux autres vases à figures rouges doivent être rapprochés de ceux à peintures noires dont il était question tout à l'heure. Le premier, qui appartient actuellement au Musée royal de Berlin (1), fait voir un jeune homme vêtu d'un himation et couronné de laurier, qui vient de monter dans un char à quatre chevaux. Près de lui, une femme joue de la lyre; derrière suit une autre femme, tenant d'une main une couronne et de l'autre un flambeau, tandis qu'Hermès marche devant le char. En comparant cette peinture à la suivante et à celle du vase à figures noires de la collection Durand, on a reconnu avec beaucoup de justesse que les divinités de Delphes figuraient ici comme présidant aux mariages, que la couronne et la torche étaient des attributs assez rares de Léto, mais précisément en rapport avec cette cérémonie, enfin que la femme jouant de la lyre ne pouvait être qu'Artémis, et l'éphèbe monté dans le char, Apollon.

La seconde peinture, très-analogue et composée d'une manière très-expressive, comme je l'ai déjà montré ailleurs (2), orne un vase autrefois possédé par Pizzati (3) et n'a été comprise qu'en partie par son éditeur. Ici c'est une femme qui est montée dans le quadrige et à côté d'elle une seconde femme joue de la lyre d'une main, tandis que de l'autre elle fait une libation (σπονδή). En avant des chevaux se tient une biche. La présence de cet animal (4), aussi bien que la représentation du départ de Triptolème sur l'autre face du même vase, ne peuvent, ainsi que Gerhard l'a justement remarqué, permettre de douter que nous n'ayons affaire ici à quelques-unes des divinités d'Éleusis. Seulement l'acte de la libation prouve, contrairement à l'opinion de Gerhard, qu'il ne s'agit pas de l'arrivée, mais du départ du personnage féminin monté dans le char, que celui-ci soit Déméter ou Coré. Quant à la figure qui verse cette libation et joue de la lyre, elle appartient sûrement au sexe féminin, par conséquent ce n'est pas Apollon, comme le voulait Gerhard, mais Artémis.

(1) Stackelberg, *Gräber der Hellenen*, pl. XLII; *Él. des mon. céramogr.*, t. II, pl. L A; Gerhard, *Berlins ant. Bildw.*, n° 1028.

(2) *Compte-rendu de la Comm. archéol.*, 1873, p. 115 et 209.

(3) Gerhard, *Auserles. Vasenb.*, pl. LXXVI.

(4) Voy. mes observations dans le *Compte-rendu de la Comm. arch.*, 1870, p. 272.

En revanche, il reste une grande incertitude au sujet du jugement à porter sur trois autres peintures de vases à figures rouges, où l'on a cru encore pouvoir reconnaître Artémis jouant de la lyre. Deux de ces peintures (1) montrent Apollon clairement caractérisé, faisant une libation (2) et devant lui une figure de femme tenant une lyre à la main. Mais dans ces deux exemples il ne semble pas qu'elle veuille jouer elle-même de l'instrument; comme Léto sur une autre peinture (3), elle le présente seulement au dieu pour qu'il en fasse usage. Et de plus, dans l'une et l'autre peinture, son aspect extérieur n'a rien qui convienne à Artémis, mais bien à une Muse ou à une Nymphe, sinon à Léto elle-même. Car la palme donnée à cette figure sur un des vases fait au moins une allusion à la mère d'Apollon. Le doute sur l'attribution jusqu'ici donnée est encore plus positif à propos de la troisième peinture où quelques savants ont cru voir Artémis jouant de la lyre (4). Les autres personnages de la scène nous induisent bien plutôt à penser que l'artiste a voulu y représenter une Ménade.

D'une très-sérieuse importance dans la question dont les éléments principaux viennent d'être indiqués, est la peinture d'un vase de la collection de l'Ermitage Impérial, connue seulement jusqu'ici par la description que j'en ai donnée (5). La planche 32 la reproduit de la grandeur même de l'original. Ici la certitude est absolue sur ces deux points, que la figure de femme accompagnant Apollon est bien positivement Artémis, et qu'au lieu de remettre la lyre à son frère, c'est elle-même qui va s'en servir.

Le vase (*pélikè*) sur la face antérieure duquel est tracée la peinture, est haut de 34 centimètres et a été trouvé, il y a longtemps déjà, dans la péninsule de Tauride. Les figures sont rouges sur fond noir, et leur style se rapporte à la fin du cinquième siècle avant J.-C. ou au commencement du quatrième.

(1) *Él. des mon. céramogr.*, t. II, pl. XVI; De Witte, *Notice de quelques vases de Castellani*, n° 16.

(2) Voy. *Compte-rendu*, 1873, p. 202 et suiv.

(3) Voy. la peinture que j'ai décrite; *Vasensamml. der Kaiserl. Ermitage*, n° 1724; *Compte-rendu de la Comm. archéol.*, 1873, p. 207, note 3.

(4) Tischbein, *Engrav.*, t. II, pl. XII; *Él. des mon. céramogr.*, t. II, pl. XLII; Müller-Wieseler, *Denkm.*, t. II, n° 140; Milman, *Horat. opera*, p. 115; Stephani, *Compte-rendu*, 1863, p. 82.

(5) *Vasensamml. der Kaiserl. Ermitage*, n° 2185. Au revers sont représentés deux éphèbes.

Sur la gauche Apollon se tient debout, dans une attitude calme, auprès de sa sœur, vers laquelle il se tourne. Un de ses pieds est posé sur une élévation du terrain. Il est enveloppé d'un manteau et a la tête ceinte d'une couronne de laurier. De la main gauche il tient une grande branche de laurier. En face de lui, Artémis, également debout, est clairement caractérisée par le carquois qui dépasse l'une de ses épaules. De la main droite elle tient le plectron et de la gauche une lyre à sept cordes, à laquelle est attachée une bandelette. Ses cheveux sont entourés d'une large tænia. Elle est vêtue d'un long chiton, et par-dessus d'une courte robe sans manches, étroite et très-richement brodée, qui rentre dans la donnée des vêtements variés et éclatants dont les musiciens, et en particulier les citharistes, aimaient à se parer dans l'exercice de leur art (1). Ce sont ces diverses circonstances qui donnent à notre peinture une valeur toute particulière, en ce sens qu'elles ne laissent plus la moindre incertitude sur la déesse qui apparaît ainsi elle-même comme la κιθαρῳδός par excellence.

Saint-Pétersbourg, octobre 1870.

STEPHANI.

TERRE-CUITE DE TANAGRA.

(Planche 33.)

M. Henry Houssaye a apprécié avec infiniment de tact et de goût, dans les pages de ce recueil, les délicieuses terres-cuites de Tanagra, si justement recherchées des connaisseurs et des collectionneurs, et qui ont pour ainsi dire révélé une nouvelle face de l'art grec. La statuette gravée dans la planche 33, avec les dimensions de l'original, est un des spécimens les plus exquis de cet art familier, empreint à la fois d'une vérité si vivante et d'une grâce si délicate à laquelle se mêle une certaine pointe d'afféterie. Après avoir passé par les mains de MM. Rollin et Feuardent, elle constitue aujourd'hui l'une des perles du cabinet, choisi avec un goût exceptionnel, d'un des plus fins

(1) Voy., par exemple, la peinture de vase que j'ai publiée dans le *Compte-rendu* de 1873, p. 245.

amateurs de Paris, M. Paravey ; c'est là qu'elle a été rejoindre une autre terre-cuite célèbre, dont elle fait le digne pendant, la femme assise arrangeant ses cheveux, de l'ancienne collection Pourtalès, autrefois gravée par Mercuri (1).

De savantes polémiques se sont engagées sur la question de savoir si l'on devait chercher, dans la majorité des terres-cuites de Tanagra, des représentations mythologiques ou des sujets de genre, si ces femmes figurées avec une si grande variété d'attitudes et d'ajustements, toujours remplis d'une exquise vénusté, sont des déesses ou de simples mortelles. Il est difficile de voir autre chose qu'une femme à l'attitude coquette, qu'une courtisane surprise par l'artiste au milieu de l'abandon d'une conversation, dans la statuette que nous publions. Et l'étalage d'érudition d'un commentaire archéologique développé ne serait pas à sa place à propos de ce petit monument, qui parle avant tout à l'œil par son mérite d'art, et sur lequel une planche en dit plus que toutes les phrases et toutes les recherches d'interprétation.

Au point de vue de l'histoire des types de la sculpture, cette statuette offre, du reste, à ce qu'il me semble, un véritable intérêt. L'œuvre du coroplaste est toujours un écho réduit de celles des sculpteurs de son temps. Ainsi nous saisissons ici, sous les premiers successeurs d'Alexandre, au moment où Lysippe développe et crée pour ainsi dire l'art du portrait, l'apparition de ces statues iconiques de femmes assises, dont la sculpture du premier siècle de l'empire romain nous a légué de si remarquables spécimens. Si l'on s'abstrait un moment des petites proportions de notre terre-cuite de Tanagra pour la mettre en parallèle avec des statues de grandeur naturelle d'une composition analogue, l'esprit se reporte immédiatement au souvenir de l'Agrippine de la Villa Albani ou de la Livie de Centumcellæ, conservée dans la riche galerie du prince Alexandre Torlonia, à Rome. Sans doute, ce sont des statues en regard d'une statuette, l'art y est empreint d'un caractère plus sérieux et plus élevé ; la première offre un mélange de naturel exquis et un parfum d'élégance aristocratique presque moderne que nous ne trouvons pas ici ; si l'on peut se servir de cette expression en parlant d'une figure antique, elle cause dans un salon avec un abandon qui n'exclut pas la noblesse, au lieu de coqueter avec un amoureux ; la seconde a la gravité qui convient à l'épouse d'Auguste ; ce sont des impératrices, et notre figurine ne nous montre qu'une jolie hétaire béotienne. Mais en tenant compte de telles différences, toutes ces figures sont de même famille, et, dans la petite maquette du modeleur hellène, on sent un accent indéfinis-

(1) Panofka, *Cab. Pourtalès*, pl. XXXI.

sable de grâce facile que n'ont plus retrouvé au même degré les sculpteurs de l'âge romain.

E. DE CHANOT.

ARÈS ET APHRODITE.

LÉCYTHUS TROUVÉ DANS UN TOMBEAU A ATHÈNES.

(PLANCHE 34.)

On voit souvent sur les vases peints, et particulièrement sur les belles et élégantes amphores de Nola, des dieux et des héros qui poursuivent des femmes. On reconnaît dans ces sujets Zeus et Sémélé (1), Posidon et Amphitrite ou Amymone ou Æthra (2), Héphæstos et Aphrodite (3), Apollon et Daphné (4), Pélée et Thétis (5), Thésée et Périgune (6), etc.

La peinture que nous avons sous les yeux (pl. 34) est prise d'un lécythus à figures rouges, trouvé, avec plusieurs autres vases dans un tombeau à Athènes. Le sujet se compose de deux personnages : le premier est un jeune guerrier, la tête ceinte d'une simple bandelette, revêtu d'une tunique courte, d'une cuirasse et d'une chlamyde qui retombe de chaque côté des épaules et armé d'une lance démesurément longue (7) ; ce jeune guerrier pose la main gauche sur l'épaule d'une jeune fille qui retourne la tête vers lui, avec un air de reproche et de dédain et en s'éloignant de lui à grands pas. Un cécryphale enveloppe sa tête, et son costume, très-simple, consiste en une double tunique sans manches dont elle relève les plis de la main gauche, comme pour faciliter sa marche, en étendant la main droite ouverte vers le jeune homme. Dans le champ, on lit deux inscriptions où j'avais cru pouvoir déchiffrer les noms d'ΑΡΗϟ et de ΓΥΝΗ ; mais les caractères cursifs et peu distincts sont tellement mal tracés que, toute

(1) *Cat. Durand*, n° 3.

(2) *Élite des mon. céramogr.*, t. III, pl. I, XVIII-XXX. Cf. *Cat. Durand*, nos 207 et 208.

(3) *Élite des mon. céramogr.*, t. I, pl. XXXIX et XL.

(4) *Élite*, t. II, pl. XX-XXII; *Cat. Durand*, n° 8.

(5) Voy. Raoul-Rochette, *Mon. inéd.*, pl. I et II, et surtout le travail que j'ai publié dans les *Ann. de l'Inst. arch.*, t. IV, 1832, p. 90 et sv.; cf. *Cat. Durand*, nos 378 et 379; *Cat. étrusque*, nos 132, 133, 134, 135 et 253; *Cat. Magnoncour*, n° 38. Mais depuis les recherches faites par Raoul-Rochette et par moi, on a découvert et publié un grand nombre de vases peints et d'autres monuments qui montrent Pélée et Thétis.

(6) *Cat. Durand*, n° 340.

(7) La planche 34 reproduit la peinture dans les proportions exactes de l'original ; toutefois, il a fallu raccourcir la lance de plus de 2 centimètres, pour faire entrer le dessin dans le cadre adopté pour le format de la *Gazette*. Haut. du lécythus 40,50 cent.

Nous devons la connaissance de ce curieux lécythus à l'obligeance de MM. Rollin et Feuardent.

réflexion faite, je crois qu'il n'y a là autre chose que les mots **KALOϟ** et **KALE**. Quoi qu'il en soit, il me semble que le groupe que nous offre le lécythus athénien (pl. 34) représente plutôt *Arès et Aphrodite* que Pélée et Thétis, ou Thésée et Périgune. Aphrodite d'ailleurs est assez souvent figurée avec un costume d'une extrême simplicité. On peut citer les nombreuses représentations du jugement de Pâris, surtout celles que nous montrent les vases à figures noires (1) ; la belle coupe, conservée au Musée Britannique, sur laquelle on voit un banquet des dieux (2), et un groupe en bronze autrefois de la collection Pourtalès (3). Quant à Arès, la longueur de la lance dont il est armé fait souvenir de l'épithète homérique ἐγχέσπαλος (4).

Le style de cette composition annonce une œuvre d'art de la fin du quatrième siècle avant J.-C.

J'ajoute ici une courte description des autres vases trouvés dans le même tombeau :

1° Lécythus à figures rouges. Haut. 29 cent. *Apollon* citharède debout à droite, tenant une phiale ; devant le dieu un autel allumé. Dans le champ est tracé à la pointe le nom de **ΘΕΟΔΟΡΟϟ**.

2° Amphore d'une forme très-allongée, à figures rouges. Haut. 56 cent. On y voit deux scènes, l'une composée de quatre figures, l'autre, au revers, de trois. La première scène est un sujet nuptial. Un éphèbe, couronné de myrte et enveloppé dans un ample manteau, avance la main droite vers une jeune fille qui se tient debout devant lui. Elle est coiffée d'un cécryphale et enveloppée dans un péplus qui recouvre sa tunique talaire de manière à cacher ses bras et ses mains. Entre les deux fiancés est suspendue une couronne de myrte. A gauche, derrière la jeune fille, est debout une de ses compagnes qui pose les deux mains sur ses épaules ; cette compagne a aussi les cheveux enveloppés dans un cécryphale ; elle est vêtue d'une tunique sans manches. A droite, derrière le jeune homme, on voit une femme debout, la tête nue, vêtue d'une double tunique sans manches et tenant dans chaque main un flambeau allumé.

Revers. Trois jeunes filles qui portent les présents destinés à la mariée. Les deux premières tournent leurs regards vers la droite ; l'une a la tête nue et son ample péplus couvre ses bras et ses mains ; la seconde, vêtue comme la première, les cheveux serrés dans un cécryphale, tient sur la main gauche une cassette ; la troisième, dans le même costume que ses deux compagnes, tournée à gauche, tient de la main droite une large bandelette et de la gauche un calathus.

(1) Gerhard, *Vasenbilder*, pl. CLXX et suiv.
(2) Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe der K. Museums zu Berlin*, pl. H, Berlin, 1850 ; *Cat. of Vases in British Museum*, n° 811*.
(3) Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. III.
(4) Homer., *Iliad.*, O, 605.

Sur le col, au-dessus de la première scène, on voit une jeune fille tournée à droite, enveloppée dans son péplus et tenant à la main un objet peu distinct et que je ne saurais déterminer.

Revers. Autre jeune fille tournée à gauche, les bras enveloppés dans son péplus.

3° Amphore d'une forme étroite et allongée à figures rouges. Haut. 69 centimètres. *Oreste* et *Electre* au tombeau d'*Agamemnon*. Au centre est une colonne blanche, surmontée d'une large palmette, élevée sur une base composée de trois degrés. A gauche, les regards tournés à droite vers le tombeau, *Oreste* debout, le pied gauche posé sur un des degrés, tient une double lance de la main droite. Il est coiffé d'un pétase blanc et vêtu d'une tunique blanche enrichie d'ornements rouges et d'un manteau rouge de la couleur générale des figures. *Electre*, à droite, en face de son frère, porte dans la main droite un lécythus et de la gauche une corbeille. Les chairs et le lécythus sont teintés en blanc. La tête d'Électre manque. A la suite d'Électre vient un vieillard chauve, à barbe blanche, couronné de laurier, vêtu d'un ample manteau et appuyé sur un bâton. Derrière Oreste se tient debout sa sœur *Chrysothémis*, la tête nue, vêtue d'une tunique talaire sans manches et tenant de la main droite une bandelette, et sur la main gauche une cassette dans laquelle on voit un lécythus blanc et des bandelettes de la même couleur. La cassette est rouge comme les figures.

Revers. Deux jeunes filles et un vieillard à cheveux blancs, appuyé sur un bâton. La tête d'une des jeunes filles a disparu.

Sur le col, au-dessus de la scène funéraire, on voit un vieillard tourné à droite. Au revers est représenté un éphèbe drapé.

Des ornements de diverses espèces et surtout des zigzags, colorés en blanc, encadrent les peintures des deux amphores décrites ici sous les n° 2 et 3.

J. DE WITTE.

ANSE DE VASE ATHÉNIENNE.

(PLANCHE 35.)

C'est d'Athènes que provient l'admirable échantillon du style de la belle époque grecque dans la décoration d'un objet usuel, que l'on a gravé sur cette planche. Il s'agit d'une anse de bronze détachée d'une œnochoé, qui figura cette année dans une vente pu-

blique à Paris (1) et qui y fut acquise, nous a-t-on dit, pour le Cabinet impérial et royal de Vienne. La figure de haut-relief qui décore le bas de cette anse, et que notre gravure donne avec les proportions de l'original, porte tous les caractères du plein développement de la plastique athénienne. C'est une Sirène, à pieds, à queue et à ailes d'oiseau (2), avec un corps de femme du modelé le plus exquis : elle arrange ses cheveux en se regardant dans un miroir circulaire, qu'elle tient dans sa main gauche. Nous avons ici l'un des exemples les plus parfaits du type mixte prêté par les artistes anciens à ces êtres mythologiques que la légende plaçait en rivalité avec les Muses, type dont la donnée essentielle, d'origine asiatique, comme l'a montré M. Wieseler (3), ouvrait un champ aux plus gracieuses combinaisons des formes de la femme et de l'oiseau. M. Hermann Schrader a récemment consacré une dissertation spéciale à l'étude des Sirènes dans la mythologie et dans les monuments de l'art (4). Il y donne (p. 77) un catalogue des monuments connus où leur figure intervient pour décorer des ustensiles et des objets de parure. L'anse que nous publions devra désormais être ajoutée à sa liste. Elle y trouvera sa place naturelle à côté de l'anse de bronze étrusque publiée par Caylus (5), où l'on voit une Sirène ceignant sa tête d'une bandelette dont ses mains tiennent les deux bouts. Les poëtes grecs de l'âge alexandrin se plaisaient à appliquer aux courtisanes l'expression de Sirènes (6). Peut-être est-ce avec la pensée d'une semblable allusion que l'on a figuré sur le monument qui nous occupe une Sirène arrangeant sa chevelure avec coquetterie et cherchant les conseils de son miroir, c'est-à-dire dans une attitude presque classique et consacrée pour la représentation des hétaires, comme Laïs dont le miroir est si célèbre chez les poëtes.

Léon FIVEL.

CÉPHALE.

(PLANCHE 36.)

On a reproduit dans la planche 36 un des plus beaux bronzes grecs des anciennes collections du Cabinet des médailles de Paris. C'est une

(1) *Catalogue d'une collection d'antiquités grecques*, etc., rédigé par M. Fr. L., n° 74.

(2) Les pointes des ailes, en bas, sont brisées ; près de la moitié de celle de droite a même disparu. On remarquera, dans la conception de la figure, que la nature d'oiseau ne se montre dans les membres inférieurs qu'à partir du genou ; les cuisses sont encore de femme.

(3) Dans sa dissertation des *Nuove Memorie dell' Instituto archeologico*, intitulé *Sopra alcune rappresentazioni del cielo della Venere orientale*.

(4) *Die Sirenen nach ihrer Bedeutung und künstlerischen Darstellung im Alterthum*, Berlin, 1868.

(5) *Rec. d'antiq.*, t. V, pl. XLVIII ; cf. Ch. Lenormant, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. VI, p. 244.

(6) Hedyl. *s.* Asclepiad. *ap.* Anthol. Palat., V, 161. Cf. l'expression de [illegible], employée par Lycophron en parlant de la beauté des Sirènes.

figure d'applique, haute de 19 1/2 centimètres, qui a dû faire partie d'une composition en bas-relief; les caractères de l'art la rapportent manifestement à l'époque où régnait l'idéal des écoles de Praxitèle et de Scopas. Elle représente un jeune héros chasseur, nu, assis sur un rocher. Ses cheveux sont ceints d'une bandelette et ses pieds chaussés de sandales. De la main droite, à moitié détruite aujourd'hui, il devait tenir un javelot, qui a disparu; la gauche se pose sur le rocher.

Un dessin au trait de ce remarquable et précieux fragment a été déjà publié dans l'ouvrage de Clarac (1). Il y est interprété comme un Narcisse, mais sans essai de justifier cette désignation, qui ne repose, en effet, sur rien de précis ni de positif. Le véritable nom à donner au héros ici retracé a été reconnu par Charles Lenormant et signalé pour la première fois par M. Chabouillet (2); c'est celui de *Céphale*. Il suffit, pour en prouver la justesse et pour faire voir qu'aucun autre ne saurait y être substitué, de rapprocher du bronze du Cabinet de France les monnaies des Pallenses de Céphallénie, où l'on voit au revers le héros éponyme de l'île (3). Sur beaucoup d'exemplaires la figure de ce héros y est accompagnée de son nom, ΚΕΦΑΛΟΣ, de manière à ne pas laisser de doute sur la représentation. Ce n'est pas le cas de celui dont nous plaçons ici le dessin comme élément de comparaison. Mais nous l'avons choisi, malgré cette absence de légende explicative, parce qu'il offre l'image du héros tournée du même côté que dans notre bronze, et que, par conséquent, l'identité des figures y est plus frappante qu'avec aucun autre exemplaire. Il y avait lieu de publier de nouveau le monument conservé à Paris pour établir le rapprochement, car il rend évident que l'auteur de la figurine de bronze et les graveurs monétaires de la cité des Pallenses ont dû suivre un même modèle, quelque statue célèbre de Céphale. Ainsi se révèle à nous l'existence d'un type jusqu'à présent négligé des archéologues dans le cycle héroïque de la Grèce, type fixé par un simulacre qui existait peut-être à Céphallénie et qui, dans tous les cas, datait des plus beaux temps de l'art. Il est probable que son imitation se retrouvera encore sur d'autres monuments figurés.



S. TRIVIER.

(1) *Musée de sculpture*, pl. 590, n° 1282; t. IV, p. 68.

(2) *Catalogue général des camées, etc., de la Bibliothèque impériale*, n° 3054.

(3) De Bosset, *Médailles antiques de Céphalonie et d'Ithaque*, pl. 1, n°s 1-6.

QUELQUES OBSERVATIONS SUR LES SYMBOLES RELIGIEUX DES STÈLES PUNIQUES.

IV. L'attribution des raisins à Baal-Khammon, sur quelques monuments, doit, à ce qu'il me semble, faire conclure que c'est ce dieu, plutôt que l'Amoun de l'Égypte, que l'on doit reconnaître dans l'Ammon qui est mis en rapport étroit avec les légendes de Dionysos et arrive même à s'identifier avec lui (1). Or cet Ammon, conformément à ce qu'on voit pour Baal-Khammon par les petites stèles de Carthage, a aussi le bélier pour attribut. Dans les déserts libyens il sauve l'armée de Dionysos en se transformant en bélier et en indiquant une source (2), ou bien en nourrissant les troupes avec ses innombrables troupeaux de moutons (3).

Les deux noms de *Khammon* et de *Amoun* sont radicalement différents, et je ne crois pas que l'on puisse admettre entre eux une parenté originelle. Le premier est purement sémitique et signifie « le brûlant », de la racine חמם: le second, sans trace de gutturale initiale, est absolument égyptien et signifie « le caché, le mystérieux ». Mais de très-bonne heure, sur le sol de la Libye, il s'établit une confusion, un échange d'attributs entre ces deux dieux, dont le nom sonnait à peu près de même. La chose était d'autant plus facile que le Phénicien Khammon était un dieu solaire et que l'Ammon de l'Égypte et de l'Oasis, sous une de ses formes principales, s'identifiait avec Ra, le Soleil. Ainsi, pour les populations libyennes et puniques, le dieu de l'Oasis et celui de Carthage finirent par devenir le même. Corippus, dans sa *Joannide*, nous donne sur la religion des Maures les renseignements les plus précis et les plus exacts, dont nous aurons l'occasion de montrer ici toute la valeur, en les contrôlant par des monuments figurés venus du Maroc. Or, au premier rang du panthéon propre à la Mauritanie il nomme Ammon, c'est-à-dire le Khammon carthaginois, associé à la déesse Varsutina, qui correspond à Tanit (4). Mais à diverses reprises Corippus appelle ce dieu *corniger Ammon*, comme celui de la Cyrénaïque, et il montre les Maures révoltés contre Justinien envoyant consulter l'oracle de l'Ammon de l'Oasis comme celui de leur propre dieu.

(1) E. Braun, *Griech. Gœtterl.*, § 525; Kœhler, *Nonnos von Panopolis*, p. 39 et suiv.

Dans un récit conservé par Diodore de Sicile (III, 73), Dionysos est fils d'Ammon. Il ne correspond donc plus alors à Khammon lui-même, mais au dieu fils, identique à son père, au dieu que nous avons vu recevoir quelquefois le nom d'Iolaos. M. Derenbourg (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1874, p. 231-236) et M. Philippe Berger (*Journal asiatique*, août-septembre 1870, p. 253-270) ont établi que, sous une de ses formes, ce dieu fils était appelé des Phéniciens et des Carthaginois *Malak-Baal*. C'est cette forme spéciale qui paraît, plutôt que toute autre, avoir été identifiée à Dionysos.

(2) Hygin., *Fab.*, 133.

(3) Hygin., *Poet. astron.*, II, 20.

(4) Tertullian., *Apolog.*, II, 8 : *Quanti sunt qui norint visum vel auditum et Atargatim Syrorum, Coelestem Afrorum, Varsutinam Maurorum.*

Le musée du Louvre possède une terre-cuite de travail phénicien (1), trouvée à Tortose (Antaradus), et que nous reproduisons ici, réduite de moitié. Elle représente un dieu barbu, assis sur un trône soutenu par des béliers des deux côtés. « La collec- « tion asiatique du musée, remarque M. de Longpérier « en publiant cette statuette, contient, parmi les monu- « ments recueillis dans l'île de Chypre, cinq figures de « pierre calcaire, très-diverses de grandeur, représentant « un personnage assis entre deux béliers. La tête, qui « manque dans les cinq exemplaires, peut être restituée « à l'aide de la terre-cuite de Tortose. » Je crois que l'on ne doit plus maintenant hésiter à reconnaître dans ces divers monuments l'image de Baal-Khammon, caractérisé par le bélier qui lui est commun avec Ammon. Et ce qui le confirme encore, c'est l'étroite parenté, qui n'a pas échappé à M. de Longpérier, entre les figures en question, de Phénicie et de Chypre, et le Zeus Ammon barbu qui, sur les monnaies d'or de la Cyrénaïque, est retracé debout, tenant un sceptre et accompagné d'un bélier (2).



F. LENORMANT.

(*La suite prochainement.*)







Les trois pierres gravées dont nous plaçons ici le dessin ont été choisies parmi les plus belles intailles phéniciennes de la collection de Luynes au Cabinet des médailles de Paris. Toutes trois proviennent de la nécropole de Tortose (Antaradus) et ont figuré dans une vente publique, faite à Paris en 1856 par M. Péretié, chancelier du consulat général de France à Beyrouth (3).

La première, où le style et le faire précieux du travail rappellent certaines pierres étrusques, est un cristal de roche taillé en scarabéoïde et scié ensuite dans l'antiquité, l'on ignore pour quelle raison. Ce qui rend cette circonstance plus bizarre, c'est que la partie supérieure convexe, détachée par le coup de scie, a été trouvée en même temps, et s'ajuste exactement à la tranche plate sur laquelle est l'intaille.

Celle-ci représente *Hercule* qui dompte un lion. Le dieu est à genoux, ayant la

(1) Longpérier, *Musée Napoléon III*, pl. XXIII, n° 3.

(2) Müller, *Numism. de l'anc. Afrique*, t. I, p. 50, n° 194.

(3) Voy. le *Bullet. archéol. de l'Athenæum français*, 1856, p. 16.

massue à côté de lui ; le lion a sauté sur ses épaules et c'est en l'étreignant dans ses bras, comme le montrent certaines peintures de vases d'ancien style, qu'Hercule cherche à l'étouffer. Dans le champ on distingue les traces de deux caractères phéniciens, assez indistincts, qui semblent être זא. Cette intaille est d'un grand intérêt pour montrer l'origine directement asiatique de certaines représentations mythologiques adoptées et copiées par l'art hellénique, qui les appliquait aux mythes de la Grèce. C'est pour nous conformer à l'analogie et préciser le rapprochement qui s'impose sous ce rapport, que j'ai employé le nom d'Hercule. Pour être véritablement exact, en interprétant un monument phénicien, il faut appeler le dieu ici représenté *Melqarth*, le grand dieu de Tyr. C'est là, en effet, celui des dieux de Chanaan que les Grecs ont identifié à leur Héraclès, celui qui était représenté triomphant du lion (des monuments très-nombreux de la numismatique et de la glyptique le prouvent), celui enfin dont les mythes ont fourni de nombreux traits à la fable héracléenne.

La seconde intaille, représentant une tête imberbe et casquée aux longs cheveux, occupe le plat d'un scarabée en jaspe rouge. M. de Witte a dit que cette tête était « probablement celle d'Arès, telle que la reproduisent certaines médailles de Soli en Cilicie ». Malgré la grande autorité qui s'attache aux jugements de ce savant, c'est la tête d'Athéné que l'on reconnaît d'ordinaire, et, je crois, avec raison, sur les monnaies de Soli (1), et c'est elle que nous devons voir aussi sur cette pierre (2), ou du moins la tête de la déesse phénicienne que les Grecs assimilaient à Athéné parce qu'elle était représentée de même. D'après l'inscription de Lapithos dans l'île de Cypre (3), cette déesse est *Anat*. Mais dans d'autres parties de la Phénicie et de la Palestine, c'est *Astarté* qui se montre sous les traits d'une déesse armée et guerrière (4), comme l'Istar de l'Assyrie (5). C'est dans le temple de cette divinité que les Philistins vainqueurs dédient les armes de Saül (6). A Cypre on la surnommait Ἔγχειος (7). Sur les monnaies de Sidon (8), d'Anthédon (9) et de Bosra (10), elle tient la lance à la main. C'est comme déesse guerrière, aussi bien qu'Anata, qu'Astarté vit son culte adopté des Égyptiens au temps des conquêtes de la XVIII[e] et de la XIX[e] dynastie, et qu'elle est encore figurée dans les bas-reliefs ptolémaïques du temple d'Edfou, parmi les auxiliaires divins d'Horus (11). En Grèce, partout où le culte d'Aphrodite a été directement apporté par les Phéniciens, à Cythère (12), à Sparte (13), à Corinthe (14), nous rencontrons une Vénus armée.

Enfin la dernière des pierres dont nous reproduisons le sujet, toujours dans les proportions de l'original, comme pour les deux autres, est un scarabée en cornaline, d'un travail extrêmement fin, montrant la tête de face du dieu appelé sur les monu-

(1) Mionnet, *Descr. de méd. ant.*, t. III, p. 610 et suiv.; *Suppl.*, t. VII, p. 257 ; Brandis, *Das Münz-Mass-und Gewichtswesen in Vorderasien*, p. 409.

(2) Dans les idées orientales (Lucian., *De dea Syr.*, 33) un dieu viril analogue à Arès aurait été représenté barbu.

(Il faut pourtant observer ici qu'une intaille à légende phénicienne, publiée par M. de Vogüé, *Mélanges d'archéologie orientale*, pl. v, n° 22, nous montre un Arès nu et imberbe, évidemment copié de l'art grec. F. L.)

(3) *Journal asiatique*, août 1867, p. 120 ; voy. plus haut, p. 14.

(4) Movers, *Die Phœnizier*, t. I, p. 633 et s.

(5) F. Lenormant, *Essai de commentaire de Bérose*, p. 116-121 ; *La légende de Sémiramis*, p. 42.

(6) I. Sam., XXXI, 10.

(7) Hesych., s. v.

(8) Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. III, p. 371.

(9) *Ibid.*, p. 443.

(10) *Ibid.*, p. 501.

(11) Naville, *Textes relatifs au mythe d'Horus, recueillis dans le temple d'Edfou*, pl. xiii. Astarté y est représentée avec une tête de lionne, surmontée du disque solaire ; elle tient à la main un fouet et est debout sur un char que traînent quatre chevaux, foulant aux pieds un ennemi vaincu.

(12) Pausan., III, 23, 1.

(13) Pausan., III, 15, 8 ; Plutarch., *De fort. Roman.*, t. VII, p. 260, ed. Reiske.

(14) Pausan., II, 4, 7.

ments égyptiens *Bès*, barbue, couronnée de plumes et avec un uræus de chaque côté. Ce dieu figure souvent sur les scarabées phéniciens, le plus souvent combattant contre un ou deux lions (1). En Égypte, il n'est pas aussi guerrier, malgré son aspect farouche, bien qu'il porte fréquemment sur le dos la peau du lion (2) que les monuments de la Phénicie lui font vaincre, et que quelquefois il brandisse un glaive ; il y préside le plus habituellement à la toilette et aux plaisirs joyeux, tels que la musique et la danse (3). C'est un dieu que les Égyptiens ont emprunté à l'Asie sémitique ; ils le reconnaissent formellement et un texte dit même qu'il venait d'Arabie. Dans un des papyrus hiératiques de la collection Harris, acquis dans ces dernières années par le Musée Britannique, Bès figure avec Rescheph dans le cycle d'Astarté, comme M. Samuel Birch a bien voulu me l'apprendre avec sa libéralité de communications habituelle. Le nom de Bès ne paraît pas d'origine sémitique (4), et par conséquent nous ignorons comment ce dieu s'appelait réellement dans sa patrie asiatique originaire. C'est peut-être lui auquel les Grecs font allusion quand ils parlent d'un Adonis Πυγμαίων (5) ou pygmée, aux traits d'un nain grotesque et ithyphallique, que l'on présente aussi comme un Adonis Priape (6).

Les Phéniciens donnaient aussi la même figure aux Patèques dont ils plaçaient à la proue de leurs navires l'image, ressemblant à celle du Phtah embryon de Memphis (7). On les distingue près de l'avant de la trirème, sur les exemplaires particulièrement bien conservés des grosses dariques d'argent qui présentent ce type au revers du Grand Roi dans son char, pièces bien connues de tous les amateurs de numismatique. Ces Patèques étaient identiques aux Cabires (8) ; c'est donc un d'entre eux qu'il faut reconnaître tenant d'une main le marteau démiurgique (9), et de l'autre un serpent, sur les monnaies d'Ebusus à inscription phénicienne (10).

La tête de face du dieu pareil au Bès des monuments égyptiens est représentée, exactement de même que sur le scarabée de la collection de Luynes, sur une monnaie d'argent anépigraphe, et encore sans attribution certaine, d'un travail de la Phénicie ou de la Syrie au temps des Achéménides (11). On l'y voit au revers de la tête de profil d'une déesse, peut-être Astarté.

C. W. MANSELL.

(1) *Mém. de l'Académie des Inscr.*, nouv. sér., t. XVII, 2e part., pl. v, nos 6-8 et 17-20 ; A. Della Marmora, *Sopra alcune antichità sarde* (dans les Mémoires de l'Acad. de Turin, sér. II, tome XIV), pl. B, nos 60-73.

(2) Par exemple, dans l'importante statue en pierre calcaire que l'on remarque sur l'escalier du musée égyptien du Louvre.

(3) V. H. Husson, *Mythes et monuments comparés*, dans le t. XVIII de la *Revue générale de l'architecture* ; Chabas, *Recherches sur l'antiquité historique*, p. 182 ; P. Pierret, *Dictionnaire d'archéologie égyptienne*, p. 94.

(4) A moins qu'il ne provienne du ghez, où *bis* s'emploie avec le sens de « seigneur, prince ».

(5) Hesych., s. v.

(6) Mythogr. Vatic., II, 38.

(7) Herodot., III, 37.

(8) Movers, *Die Phœnizier*, t. I, p. 653.

(9) Dont le nom phénicien פגם rappelle celui de πυγμαῖος.

(10) Gesenius, *Mon. phœnic.*, pl. 39, xli, 1-3 ; A. Della Marmora, *Saggio sopra alcune monete fenicie delle Isole Baleari*, Turin, 1834 ; Saulcy, *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XV, p. 177-200 ; C. von Rose, dans la *Zeitschrift* de Kœhne, t. IV, p. 129-160, et V, p. 257-290 ; E. Gerhard, *Akademische Abhandlungen*, pl. xlii, n° 5.

(11) Duc de Luynes, *Choix de médailles grecques*, pl. xii, n° 3 ; *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, nouv. sér., t. XVII, 2e part., pl. v, n° 3.

Une note publiée par M. Héron de Villefosse, dans la *Revue archéologique* du mois de septembre, m'oblige à quelques explications au sujet des deux leçons successives que j'ai données de l'inscription d'une des statues d'Aptéra de Crète. La première de ces leçons (p. 37), ΚΛΑΥΔΙΑΝ ΘΕΟΙΣΙΝ, était celle que fournissaient la lettre de M. Émile Burnouf et le rapport officiel de M. l'ingénieur Lyghounis, communiqués à l'Académie des Inscriptions dans sa séance du 5 février 1875 et conservés tous deux dans les archives de l'Institut. La seconde (p. 92), ΚΛΑΥΔΙΑΝ ΘΕΗΝ, est celle de M. Carra de Vaux. Comme M. de Villefosse, je la crois bien préférable ; pourtant il me semble qu'il y aurait encore besoin d'une vérification définitive du texte réel à Constantinople, où M. le docteur Dethier serait en mesure de la faire, puisque le monument est maintenant confié à sa garde. En effet, s'il y a vraiment Κλαυδίαν θεὰν, il faudra reconnaître dans la statue, comme l'admet aussi M. de Villefosse, « un personnage divinisé de la famille impériale. » Or nous n'y connaissons jusqu'ici qu'une seule Claudia dans le cours du premier siècle, c'est la fille de Néron et de Poppée, morte à l'âge de quatre mois, qu'il serait donc bien difficile de trouver dans la jeune femme de la statue reproduite dans notre planche 12. Je dois pourtant ajouter que sur une monnaie de bronze frappée dans la colonie de Corinthe (1) on voit au revers, avec la légende DIVA CLAVDIA D NER F, la représentation d'un temple rond élevé en l'honneur de cette Claudia ; et la statue placée dans le temple est nettement celle d'une femme, non plus d'un enfant, comme si on l'avait considérée comme s'étant élevée à un âge parfait en prenant rang parmi les dieux.

S. TRIVIER.

(1) Cohen, *Monnaies de l'empire romain*, t. I, pl. XXII, Claudia, 1.

L'éditeur-gérant : A. LÉVY.

MONUMENTS PUBLIÉS DANS L'ANNÉE 1876

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE.

TERRES-CUITES.

IVOIRES.

PIERRES GRAVÉES.

PEINTURES.

PEINTURES DE VASES.

NUMISMATIQUE.

MONUMENTS ÉPIGRAPHIQUES

ET SYMBOLES QUI LES DÉCORENT.

TABLE DES PLANCHES DE L'ANNÉE 1876

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE.

TABLE DES VIGNETTES DE L'ANNÉE 1876

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE.

TABLE DU TEXTE DE L'ANNÉE 1876

DE LA GAZETTE ARCHÉOLOGIQUE.

Paris. — Typographie Georges Chamerot, rue des Saints-Pères, 19.

JVNON REINE

TETE DE BRONZE DV MVSEE DE LYON





STATVE COLOSSALE D'APOLLON
DÉCOVVERTE A ENTRAINS (NIÈVRE)





HERCULE ET LES OISEAUX DE STYMPHALE

A. LÉVY Éditeur





Artémis Nanæa





ARTEMIS NANÆA





ARTEMIS NANÆA



Tete d'Alexandre Jeune





PERSÉPHONÉ CUEILLANT LES FLEURS

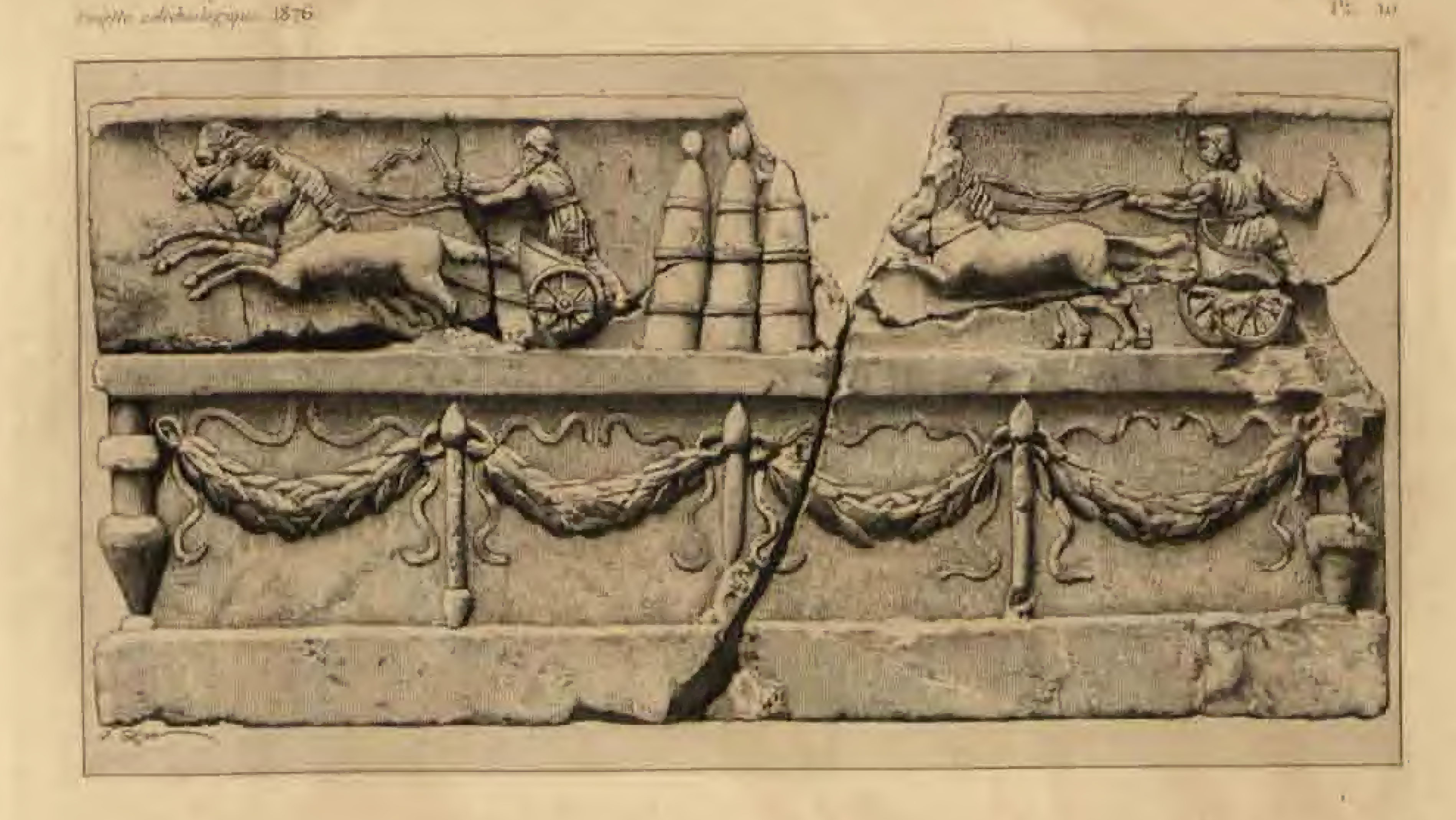




HERCULE ET LA BICHE CÉRYNITE

A. LEVY Éditeur Imp. Lemercier & Cie Paris





BAS-RELIEF DÉCOUVERT À LYON





1



2

PEINTVRES D'VN MANVSCRIT DE NICANDRE



STATUES DÉCOUVERTES À APTERA DE CRÈTE

A. LÉVY, Éditeur



DIANE CHASSERESSE

BRONZE DE LYON



TRAJAN PÈRE



Dia-Hébé et Aphrodite

Terres cuites de Mégare





ADONIS



FOCVLVS DE BRONZE

DV MVSEE DE LYON



MERCURE

BRONZE DÉCOUVERT AUX FINS D'ANNECY





ENLEVEMENT DE GANYMEDE
MIROIR TROUVÉ A CORINTHE







Terres cuites de Tanagra

A. Lévy, éditeur

Imp. Lemercier & Cie Paris



JVPITER HELIOPOLITANVS





STATVE DÉCOVVERTE À ATALANTI



1 _ Bas-relief votif de Nîmes _ 2. Tête de la statue d'Atalante

Imp. A. Salmon, Paris.





Peintures d'un manuscrit de Nicandre



TÊTE D'UN DES FILS DE LAOCOON





AVTEL DIONYSIAQVE





BOITE DE MIROIR TROUVÉE EN CRÈTE





Stèle funéraire Attique





VICTOIRE

BRONZE DV MVSÉE DE LYON



RHYTON DE TERRE-CUITE



Héliog. Dujardin Imp. Lemercier et Cie

APHRODITE À LA COLOMBE



APOLLON ET ARTÉMIS

A. LEVY Éditeur
Imp. Lemercier & Cie Paris





TERRE CUITE DE TANAGRA





Houssadin del.

PEINTURE D'UN VASE ATHÉNIEN

A. LÉVY Editeur.   Imp Lemercier & Cie Paris



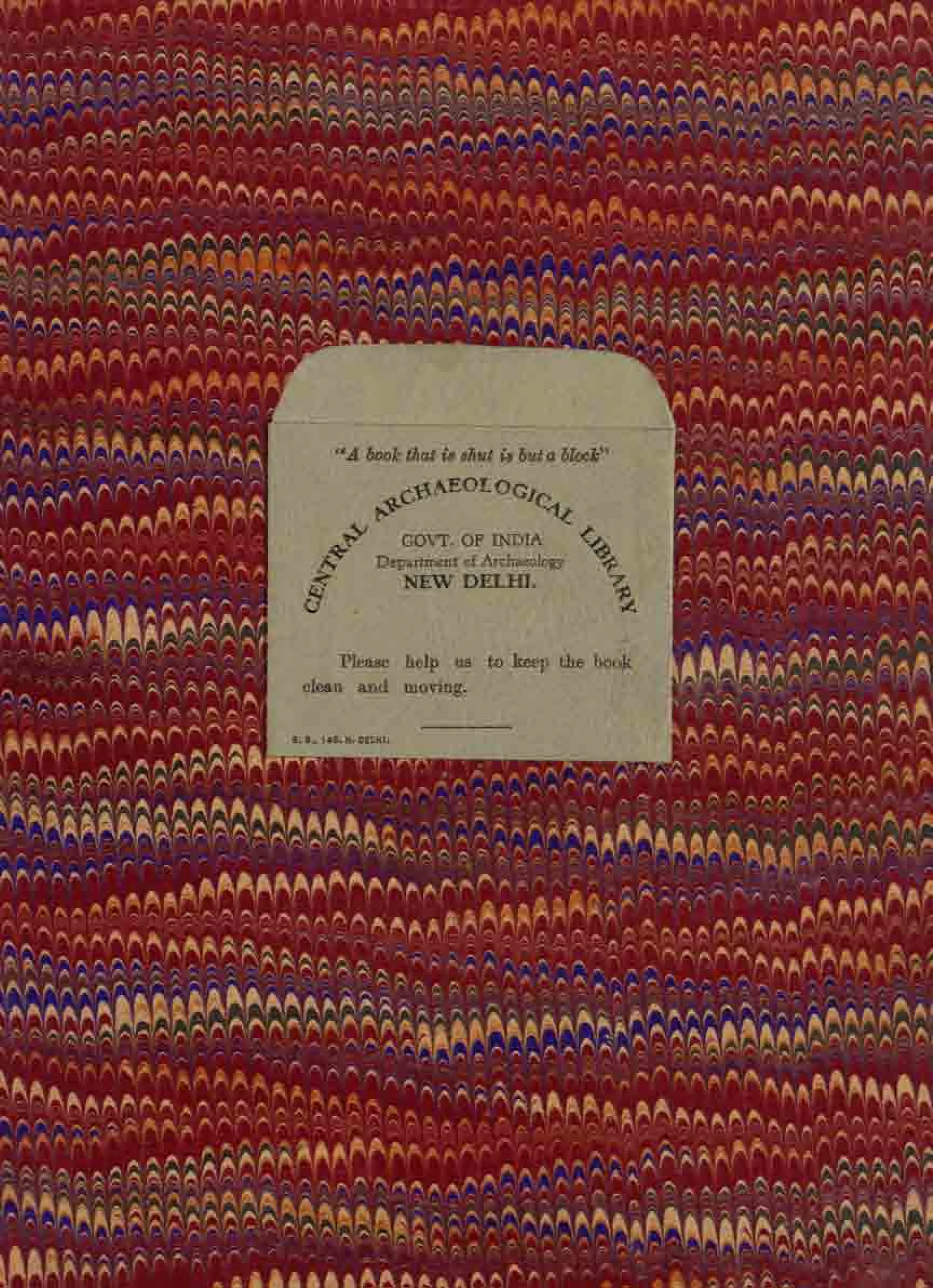
Anse de vase athénienne





CEPHALE




"A book that is shut is but a block"
CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY
GOVT. OF INDIA
Department of Archaeology
NEW DELHI.
Please help us to keep the book clean and moving.